

Astrid Hassenbach

Decade 9/11



We remember

**Eine Analyse visueller Erinnerungen
in ausgewählten Printmedien
zum 10. Jahrestag der Anschläge
vom 11. September 2001 in New York**

Decade 9/11: We remember

Eine Analyse visueller Erinnerungen in ausgewählten Printmedien zum 10. Jahrestag der Anschläge vom 11. September 2001 in New York

Masterarbeit
am Institut für historische Publizistik,
Kommunikations- und Medienwissenschaft (IPKM)
an der Universität Bremen

vorgelegt von:

Astrid Hassenbach

Fedelhören 8

28203 Bremen

astrid.hassenbach@uni-bremen.de

Matrikelnr.: 1428569

Erstgutachterin: Dr. Katharina Lobinger

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Inge Marszolek

31. August 2012

Inhaltsverzeichnis

A	Einleitung	7
B	Visuelle Erinnerungskultur und Decade 9/11	9
B.1	Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungskultur	9
B.1.1	Konzepte kollektiven Erinnerns	9
B.1.1.1	Kulturelles Gedächtnis	11
B.1.1.2	Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis im Kontext eines kultursemiotischen Modells von Erinnerungskultur	14
B.1.2	Die Rolle der Medien im kollektiven Erinnern	17
B.1.2.1	Medium des kollektiven Gedächtnisses	18
B.1.2.2	Medienbilder als Ausdruck kollektiver Erinnerung	22
B.1.3	Gedächtnisorte und Jahrestage als besondere Momente der Erinnerungskultur	25
B.1.3.1	Gedächtnisorte	25
B.1.3.2	Jahrestage	27
B.2	Decade 9/11	29
B.2.1	Das historische Ereignis 9/11 – eine Einordnung	29
B.2.2	Der 10. Jahrestag in New York – der politisch-kulturelle Kontext	32
B.3	Forschungsstand	34
B.4	Die zentrale Forschungsfrage	35
C	Die ikonologische Kontextanalyse als Methode	37
C.1	Darstellung der ikonologischen Kontextanalyse	37
C.2	Anwendung der ikonologischen Kontextanalyse auf das vorliegende Material ...	40
C.2.1	Strategie-, Produktions- und Medienkontext: Beschreibung und Einordnung des Materials	40
C.2.1.1	metro	41
C.2.1.2	New Yorker	43
C.2.1.3	Scar Tissue	45
C.2.2	Analyse des Bildmaterials	47
C.2.2.1	Erste Annäherung	47
C.2.2.2	Erarbeitung der zentralen Kategorien	49
C.2.2.3	Auswahl der Einzelbilder	51
C.2.3	Einzelbildanalysen	53
C.2.3.1	Gedächtnisort	54
C.2.3.2	Nation	79
C.2.3.3	Einzelchicksale	93
C.3	Reflexion des methodischen Vorgehens	107
D	Visuelle Erinnerungen als Ausdruck verschiedener Narrative	109
D.1	Drei unterschiedliche Printmedien – drei unterschiedliche Zugänge zur Erinnerung an 9/11	109
D.1.1	metro	110
D.1.2	New Yorker	111
D.1.3	Scar Tissue	112

D.2	Fünf Narrative als inhaltlicher Kern visueller Erinnerungen.....	113
D.2.1	Der Gedächtnisort.....	114
D.2.2	New York, New York.....	117
D.2.3	Patriotismus.....	119
D.2.4	Helden.....	121
D.2.5	Trauer und Gedenken.....	125
E	Fazit.....	129
F	Literatur.....	133
G	Anhang.....	141
G.1	English Abstract.....	141
G.2	Dokumente auf CD.....	141
G.2.1	Einzelbilder nach Medien.....	141
G.2.2	Spontanbeschreibungen.....	142
G.2.3	Gruppierung des Materials nach dargestellten Inhalten.....	142
G.2.4	Gruppierung des Materials nach formalen Aspekten.....	142
G.2.5	Gruppierung des Materials nach Kategorien.....	142
G.2.6	Audio-Datei des Gesprächs mit René Clement.....	142

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Drei Dimensionen der Erinnerungskultur	15
Abbildung 2: Der Prozess der Bildkommunikation	24
Abbildung 3: metro_08, äußerer Umschlag von »metro«	42
Abbildung 4: metro_01, Ansicht des eigentlichen Titels.....	43
Abbildung 5: Beispiel für die im »New Yorker« verwendete Schrift	44
Abbildung 6: Titel und Rückseite von »Scar Tissue«	47
Abbildung 7: metro_09	54
Abbildung 8: metro_09, Hervorhebung der interagierenden Gruppen	56
Abbildung 9: Stifterstatue, vermutlich Heinrichs des Löwen	60
Abbildung 10: Maria Theresia zu Pferd mit dem erhobenen Schwert	60
Abbildung 11: Hermannsdenkmal bei Detmold.....	60
Abbildung 12: metro_09, Rückseite des Posters	62
Abbildung 13: NewYorker_11	63
Abbildung 14: Flagge der Vereinigten Staaten von Amerika.....	66
Abbildung 15: Doppelseite aus dem »New Yorker« mit der Illustration	69
Abbildung 16: ScarTissue_05_a	72
Abbildung 17: Bildkomposition von ScarTissue_05_a.....	76
Abbildung 18: Doppelseite zu »Ground Zero Mosque« in »Scar Tissue«.....	78
Abbildung 19: metro_01_b	79
Abbildung 20: »Raising the Flag on Iwo Jima« von Joe Rosenthal	80
Abbildung 21: Veranschaulichung des kompositorischen Dreiecks.....	82
Abbildung 22: »Raising the Flag on Ground Zero« als Briefmarkenmotiv.....	83
Abbildung 23: ScarTissue_09	87
Abbildung 24: Aufmacherbild zum Artikel.....	89
Abbildung 25: »Aliza Fatima, ... , participated in the parade«	89
Abbildung 26: ScarTissue_09, geometrischer Mittelpunkt	91
Abbildung 27: ScarTissue_09, Drittelung.....	91
Abbildung 28: ScarTissue_10_2	93
Abbildung 29: Darstellung des geometrischen Mittelpunkts	95
Abbildung 30: Pietà von Pietro Perugino	96

Abbildung 31: Doppelseite aus »Scar Tissue« mit 12 Bildern.....	98
Abbildung 32: NewYorker_07	99
Abbildung 33: NewYorker_07, Bildkomposition: Polygonflächen	103
Abbildung 34: NewYorker_07, Bildkomposition: Fluchtlinien.....	103
Abbildung 35: NewYorker_05, Mann schaut durch Bauzaun	105
Abbildung 36: NewYorker_09, Frau mit Kopftuch vor Fenster.....	105
Abbildung 37: NewYorker_10, Mann hebt Kind hoch vor Manhattan-Skyline.....	105
Abbildung 38: NewYorker_06, Feuerwehrhelme und Wasserfall am Memorial	106
Abbildung 39: NewYorker_08, Bild aus Überwachungskamera und Uniformierter mit Maschinengewehr	106

A Einleitung

Die Anschläge vom 11. September 2001 gehören zu den einschneidendsten Ereignissen des vergangenen Jahrzehnts. Die Angriffe auf Pentagon und Weißes Haus als Symbole politischer Macht sowie des World Trade Centers als Verkörperung wirtschaftlicher Potenz haben die USA in ihrem Selbstverständnis nachhaltig erschüttert und verändert. Auch für die Stadt New York und ihre Bewohnerinnen und Bewohner ist nach 9/11 – wie das Ereignis gerne abgekürzt wird – scheinbar nichts mehr, wie es war: die Stadt hat sich nicht nur äußerlich in ihrer Architektur durch das Verschwinden der Zwillingstürme verändert. Erhöhte Sicherheitsmaßnahmen, wie eine verstärkte Videoüberwachung und zusätzliche Kontrollen, bestimmen das Straßenbild, viele Menschen trauern um nahestehende Menschen, die sie bei den Anschlägen verloren haben. Viele Helfer kämpfen mit gesundheitlichen Spätfolgen, die sie von ihrem Einsatz an »Ground Zero« davongetragen haben. Ein Ereignis dieser Tragweite löst Erinnerungs- und Gedenkprozesse aus, von denen ein wesentlicher Bestandteil der wiederkehrende Jahrestag dieses Ereignisses ist.

Darüber hinaus wurde 9/11 wurde zu einem Medienereignis von vorher kaum dagewesenem Ausmaß. Die Geschehnisse wurden in Echtzeit an Fernseh- und Computerbildschirmen weltweit verfolgt. In der Literatur zu diesem Ereignis finden sich immer Formulierungen wie die folgende von Michael Butter, die beschreiben, dass die entstandenen Bilder sich in das kollektive Gedächtnis eingepägt haben:

»Die Bilder des brennenden, wie des völlig zerstörten World Trade Centers sind um die Welt gegangen und haben sich ins kollektive Gedächtnis eingebrannt« (Butter 2011: 7)

Drei Aspekte werden hieran deutlich: Erstens kommt Bildern, also visuell wahrnehmbaren Kommunikaten, eine besondere Bedeutung zu, die auf den im Vergleich zu Text stärker emotionalen und weniger rationalen Zugang zu ihnen zu begründen ist. Zweitens sind hier offensichtlich kollektive Gedächtnisstrukturen beteiligt, in diesem Fall ein von mehreren geteilter Motivvorrat. Und drittens scheinen Medienbilder im Zusammenhang mit kollektivem Gedächtnis und gemeinschaftlichen Erinnerungsprozessen eine bedeutende Rolle zu spielen.

Damit ist das Forschungsfeld der vorliegenden Arbeit bereits skizziert: Im Mittelpunkt der Untersuchung steht visuelle Erinnerungskultur. Dabei geht es um die besondere Rolle, die medienvermittelte Bilder in der Konstruktion von Erinnerung an dieses Ereignis spielen. Hierbei werden vor allem im kulturwissenschaftlichen Kontext entwickelte Konzepte zu kollektiven Erinnerungsprozessen und kollektivem Gedächtnis herangezogen. Die Grundlagen wurden von Maurice Halbwachs gelegt, auf dessen Konzept Jan und Aleida Assmann

ihre Idee des kulturellen Gedächtnisses fundieren. Diese wurde von Astrid Erll weitergedacht, die zudem einen für diesen Diskurs spezifisch angepassten Medienbegriff, einen »Kompaktbegriff« eines »Mediums des kollektiven Gedächtnisses« (Erll 2008) entwickelt hat. Dieser findet in erweiterter Form Anwendung und bildet die Basis für das Konzept der visuellen Erinnerung, das im Rahmen dieser Arbeit für die Auseinandersetzung mit Medienbildern entwickelt wurde. Es berücksichtigt die soziale, materiale und mentale Dimension dieser Medienbilder im spezifischen Kontext der Erinnerungskultur, wobei sich die mentale Dimension insbesondere in ihren Inhalten ausdrückt.

2011 jährte sich 9/11 zum zehnten Mal. Gerade der zehnte Jahrestag wurde in den unterschiedlichsten Medien besonders stark aufgenommen und thematisiert. So stellte der Public-Radio-Sender WNYC sein Programm unter das Motto »Decade 9/11«, dem der Titel dieser Arbeit entlehnt ist. Aber auch Printmedien beschäftigten sich intensiv mit diesem Ereignis und stellten auf unterschiedliche Weise Bezüge zu den Anschlägen des 11. September 2001 her. Auf welche Art, soll anhand von ausgewählten Printmedien im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden. Es handelt sich um drei in ihrer Anlage sehr unterschiedliche Printmedien, die im Kontext mit dem 10. Jahrestag zum Wochenende 10./11. September 2011 in New York erschienen sind:

1. die Wochenendausgabe der Gratiszeitung *metro*,
2. die entsprechende Ausgabe des Magazins *New Yorker*,
3. die speziell zu diesen Anlass gestaltete und erschienene Publikation *Scar Tissue*.

Mithilfe der enthaltenen visuellen Erinnerungen soll die Frage beantwortet werden, wie sich visuelle Erinnerungskultur am Beispiel dieser ausgewählten Printmedien zum 10. Jahrestag von 9/11 in New York darstellt.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich dabei wie folgt: Im anschließenden Kapitel B wird der theoretische Rahmen zur Fragestellung entwickelt. Das methodische Vorgehen steht im Fokus von Kapitel C. Hierbei wird zunächst die Methode der ikonologischen Kontextanalyse umrissen und eine erste Beschreibung und Einordnung des zu untersuchenden Materials vorgenommen. Außerdem wird der Weg zur Auswahl der zu analysierenden Einzelbilder beschrieben. Die ausführlichen Analysen dieser Bilder runden dieses Kapitel ab. In Kapitel D werden die Ergebnisse der Untersuchung dargestellt und die mithilfe der ikonologischen Kontextanalyse ermittelten Themen und Narrative erläutert. Abschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse diskutiert und ein Ausblick für die weitere Forschung gegeben.

B Visuelle Erinnerungskultur und Decade 9/11

In diesem Kapitel wird die theoretische Grundlage zur Bearbeitung der Frage geschaffen, auf welche besondere Weise sich Erinnerung anlässlich eines spezifischen Jahrestags in Bildern ausdrückt, die in zu diesem Anlass an dem entsprechenden Ort erschienenen Printmedien veröffentlicht wurden. Dabei werden zunächst die im Diskurs um kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur relevanten Begriffe geklärt, die besondere Rolle von Medien in diesem Zusammenhang näher bestimmt, sowie das Medienbild als möglicher Ausdruck kollektiver Erinnerung diskutiert. Außerdem wird auf Gedenktage und -orte als besondere Momente von Erinnerungskultur vertiefend eingegangen, da beide Aspekte eine wesentliche Rolle bei der auf New York fokussierten Betrachtung des 10. Jahrestags von 9/11 spielen, wie nachfolgend dargelegt wird. Abschließend wird die zu bearbeitende Forschungsfrage im Detail vor dem Hintergrund dieser Ausführungen entwickelt.

B.1 Kulturelles Gedächtnis und Erinnerungskultur

B.1.1 Konzepte kollektiven Erinnerens

Die sozial- und kulturwissenschaftliche Forschung beschäftigt sich seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, also letztlich seit ihrer akademischen Etablierung, mit Phänomenen kollektiver Erinnerung (vgl. Erll 2005: 13 ff). Seit den 1980er Jahren hat sich dieser wissenschaftliche Diskurs weiter intensiviert: Erinnerung und Gedächtnis haben sich zu einem transdisziplinären Forschungsfeld entwickelt, das verschiedene Wissenschaftsdisziplinen integriert, wie etwa Psychologie, Geschichts- und Kulturwissenschaft. Diese Intensivierung hat in einem solchen Maß stattgefunden, dass auch von einem »memory boom« gesprochen wird (Erll 2005: 5). Für die Betrachtung des Forschungsgegenstands dieser Arbeit scheint es dabei notwendig, sich ein grundlegendes Verständnis der beiden Kernbegriffe dieses Forschungsfelds, Erinnerung und Gedächtnis, zu verschaffen, bevor eine Hinwendung zu den Konzepten von kollektivem Gedächtnis und Erinnerungskultur stattfindet, die auf diesen aufbauen und sie konkretisieren.

Zunächst bezeichnet »Erinnern« einen diachronen Prozess der Anbindung des Gestern an das Heute, als dessen Ergebnis die Erinnerung verstanden werden kann (vgl. Erll 2005: 7). Es handelt sich um einen aktiven Vorgang, der das Reproduzieren vergangener Wahrnehmungen umfasst (vgl. Berek 2009: 32). Daran werden bereits die beiden zentralen Eigenschaften des Erinnerens deutlich: es ist bestimmt von einem Bezug zur Gegenwart und hat

einen konstruktiven Charakter. Erinnerungen sind dabei subjektive, stark selektive Rekonstruktionen, die von der Abrufsituation abhängen. Sie stellen zugleich ein aussagekräftiges Indiz für die Belange und Bedürfnisse der Erinnernden in der Gegenwart dar (ErlI 2005: 7).

Das »Gedächtnis« wiederum bildet eine »veränderliche unsichtbare Struktur« (ebd.), in die diese Erinnerungen verortet werden und aus der sie inhaltliche Elemente beziehen können. Es enthält denjenigen Teil des Wissensvorrats, der sich mit der Vergangenheit befasst (vgl. Berek 2009: 32). Konkrete, in sozio-kulturelle Kontexte eingebettet Erinnerungsakte lassen auf diese Weise Rückschlüsse auf die Beschaffenheit und Funktionsweise dieses Gedächtnisses zu (vgl. ErlI 2005: 7).

Die Vorstellung von »Erinnerungskultur« nimmt wiederum beide Konzepte in sich auf. So wird darunter zunächst die Gesamtheit aller Phänomene menschlicher Gesellschaft verstanden, die einen gemeinsamen Umgang mit Vergangenheit zum Inhalt haben, wobei der Fokus auf die Prozesse, die Funktionen und Abhängigkeiten kollektiven Erinnerns gelegt wird, was sowohl Erinnerung als auch Gedächtnis einschließt (vgl. Berek 2009: 200). Die Vielfalt und historisch-kulturelle Variabilität von Erinnerungspraktiken und die Koexistenz auch konkurrierender Erinnerungsgemeinschaften wird durch die Verwendung des Plurals »Erinnerungskulturen« berücksichtigt (vgl. ErlI 2005: 34; Oesterle 2005: 20). Mathias Berek unterscheidet Singular und Plural noch strenger: Erinnerungskultur bezeichnet für ihn als Abstraktum die Gesamtheit der Prozesse, Strukturen, Funktionen und Wirkungen von kollektiven Vergangenheitsbezügen, die Verwendung des Plurals hingegen konkrete Erinnerungskulturen konkreter Kollektive in konkreten Gesellschaften¹ (vgl. Berek 2009: 40). ErlI sieht das Konzept der Erinnerungskulturen zudem als Gegenentwurf zu den ihrer Auffassung nach zu statischen Konzepten von kollektivem und kulturellem Gedächtnis, die das

¹ Im Diskurs um kollektive Erinnerungsprozesse werden unterschiedliche Termini für unterschiedliche soziale Gebilde, wie Kollektiv, Gemeinschaft, Gesellschaft, Gruppe, nicht immer trennscharf verwendet. An dieser Stelle sollen die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen dieser Begriffe aus soziologischer Sicht skizziert werden. Der Allgemeinste ist hierbei der des »Kollektivs«, der relativ unspezifisch ein soziales Gebilde bezeichnet, dessen Mitglieder auf Basis unterschiedlicher gemeinsamer Bezugspunkte als zusammengehörig verstanden werden. Zurückgehend auf Ferdinand Tönnies, ist »Gemeinschaft« durch gefühlsmäßige, persönliche, innige soziale Beziehungen mit hohem Eigenwert charakterisiert, während »Gesellschaft« aus Interessen und Zwecksetzungen resultiert und die umfassende Ganzheit eines dauerhaft geordneten, strukturierten Zusammenlebens von Menschen innerhalb eines bestimmten räumlichen Bereichs beschreibt (vgl. Hillmann 1994: 285). »Gruppe« hingegen bezeichnet das verbreitetste soziale Gebilde, dass u. a. folgende Merkmale aufweist: es handelt sich um eine für Außenstehende von anderen sozialen Gebilden abgrenzbare soziale Einheit, die über gemeinsame Ziele, Interessen oder Auffassungen sowie über ein System wechselseitig aufeinander bezogener sozialer Positionen/Rollen und ein räumlich, zeitlich und kooperativ gemeinsames Handeln zur Erreichung der Gruppenziele verfügt (vgl. Hillmann 1994: 311).

historisch gewachsene theoretische Fundament für die Auseinandersetzung mit kollektiven Erinnerungsprozessen bilden. Sie werden im Folgenden in ihrer historischen Genese mit Fokus auf den Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit umrissen. In dessen Mittelpunkt steht dabei die visuelle Erinnerungskultur, in der sich Erinnerungsprozesse mittels visuell wahrnehmbarer Bilder ausdrücken.

B.1.1.1 Kulturelles Gedächtnis

In den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts fundierte Maurice Halbwachs mit seiner Theorie einer sozial bedingten »*mémoire collective*« eine ganze Strömung kultur- und sozialwissenschaftlicher Erinnerungsforschung. Seine zentrale Feststellung ist dabei zunächst, dass individuelle Erinnerungsprozesse von gemeinschaftlich geteilten, sozialen und kulturellen Bezugsrahmen, den »*cadres sociaux*«², beeinflusst und damit sozial geprägt sind. Bezugspunkt und Ressource der Erinnerung ist das kollektive Gedächtnis, das in der Halbwachs'schen Denktradition zwei Konzepte in sich vereint: Es entspricht zum einen dem Gedächtnis des Individuums, das sich in Wechselwirkung mit einem soziokulturellen Umfeld herausbildet. Es umfasst aber zum anderen den durch Interaktion, Kommunikation, Medien und Institutionen innerhalb von sozialen Gruppen und Kulturgemeinschaften erfolgenden Bezug auf Vergangenes (vgl. Erll 2005: 15). Aleida und Jan Assmann erkennen hier eine doppelte Soziogenese des kollektiven Gedächtnisses, in dem es durch Gemeinschaft entsteht und gleichermaßen Gemeinschaft entstehen lässt (vgl. Assmann/Assmann 1994: 118). Auf diesem Konzept eines konstruierten kollektiven Gedächtnisses aufbauend, entwickeln sie zwei Gedächtnisrahmen, die dieses gemeinsam formen: das auf Alltagskommunikation basierende kommunikative Gedächtnis und das auf kulturelle Objektivationen zurückgreifende kulturelle Gedächtnis.³

Das *kommunikative Gedächtnis* fungiert hier als Abgrenzungsfolie und unterstützt dabei, das Konzept des kulturellen Gedächtnis zu schärfen (vgl. Assmann 1988: 9; Erll 2005: 28).

² Einige Autoren sehen hier bereits Anklänge an die in den 1970er Jahren von Erving Goffmann entwickelte Rahmenanalyse (s. hierzu Assmann 2001: 247; Wetzel 2009: 65).

³ Jan und Aleida Assmann führen das kommunikative Gedächtnis im Unterschied zum kulturellen direkt auf Halbwachs' Vorstellung eines sozial geprägten Gedächtnisses zurück (vgl. Assmann/Assmann 1994: 119; Assmann 1988: 10 f). Jan Assmann argumentiert, dass aus Halbwachs' Perspektive der Gruppen- und Gegenwartsbezug verloren ginge, wenn lebendige Kommunikation sich in objektivierter Kultur verdinglicht, wobei er mit seinem Konzept eines kulturellen Gedächtnis dem gezielt widerspricht (vgl. Assmann 1988: 11).

Es ist im Wesentlichen informell geprägt. Seine Träger⁴ sind die Zeitzeugen einer Erinnerungsgemeinschaft, die ihre Geschichtserfahrungen im Rahmen ihrer Biografien durch mündlichen Austausch weitergeben. Dies geschieht innerhalb eines mit der Gegenwart mitwandernden Zeithorizonts von drei bis vier Generationen über einen Zeitraum von 80 bis 100 Jahren und findet in Situationen des Alltagslebens statt (vgl. Assmann/Assmann 1994: 119 f).

Das *kulturelle Gedächtnis* hingegen transportiert einen an feste Objektivierungen gebundenen Bestand an Inhalten und Sinnstiftungen, die sich auf eine mythische Urgeschichte und damit auf Ereignisse beziehen, die für die jeweilige Gemeinschaft als fundierend erachtet werden.⁵ Um diese weiterhin verfügbar halten zu können, sind spezialisierte Traditionsträger nötig. Zu diesen gehören insbesondere in vormoderner Zeit etwa religiöse Funktionsträger wie Priester oder Schamanen, die helfen diesen Bestand zu interpretieren, aber auch von der Moderne bis heute Archivare, die durch Selektion bestimmter Medien wie Bilder oder Dokumente eine Auswahl des zu Bewahrenden vornehmen. Das kulturelle Gedächtnis ist in hohem Maße geformt und zeremonialisiert (vgl. Assmann/Assmann 1994: 120). Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses wurde von Jan Assmann in seinem 1988 erschienen Aufsatz »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität« folgendermaßen konkretisiert:

»Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren ›Pflege‹ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt« (Assmann 1988: 15).

In dieser Definition klingen verschiedene Merkmale an, über die das kulturelle Gedächtnis für ihn verfügt. Es ist »identitätskonkret«, indem es den Wissensvorrat einer Gruppe bewahrt, der dabei hilft, das »Zugehörige vom Nichtzugehörigen« zu trennen (Assmann 1988: 13). Darüber hinaus ist es für ihn rekonstruktiv, geformt, organisiert, verbindlich und reflexiv (vgl. Assmann 1988: 13 ff).

Der Übergang aus dem kommunikativen Gedächtnis ins kulturelle Gedächtnis wird durch Medien geleistet, wobei diese die Funktion der Materialisierung, beziehungsweise der Objektivierung der Erinnerungen übernehmen (vgl. Assmann/Assmann 1994: 120). Die Rolle

⁴ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird darauf verzichtet, jeweils die weibliche und die männliche Bezeichnung zu verwenden. Soweit neutrale oder männliche Bezeichnungen verwendet werden, sind darunter jeweils weibliche und männliche Personen zu verstehen.

⁵ Als Beispiel für ein solches fundierendes Ereignis wird der Auszug des Volkes Israels aus Ägypten angeführt (vgl. Erll 2005: 28). Sowohl Aleida als auch Jan Assmann sind von Hause aus Ägyptologen. So stehen frühe Hochkulturen zunächst im Fokus der Betrachtungen zum kulturellen Gedächtnis (siehe Assmann 1992).

der Medien im Kontext kollektiver Erinnerung wird in Abschnitt B.1.2 weiter vertieft. Es bleibt allerdings festzuhalten, dass zwischen der jeweils in beiden Gedächtnisrahmen erinnerten Zeit ein »floating gap« klafft: eine sich verändernde, mitwandernde Lücke, in der man sich an Ereignisse aus der jüngsten Vergangenheit erinnert, deren Zeitzeugen noch leben, sowie an eine mythische Ursprungszeit, aber dazwischenliegende Ereignisse keine Berücksichtigung finden (vgl. Assmann 1992: 70).

Vor dem Hintergrund des Forschungsgegenstands dieser Arbeit, der Untersuchung von Bildern, die im Zusammenhang mit einem fast schon ritualisierten Akt des Erinnerns, nämlich im Umfeld eines Jahrestags des 11. September 2001 entstanden sind, lassen sich hier Anknüpfungspunkte finden, die eine Zuordnung zum kulturellen Gedächtnis rechtfertigen: es finden sich objektivierte Erinnerungen in Form von Denkmälern und Gedenkstätten, die alljährliche Trauerfeier in Manhattan folgt stark ritualisierten Abläufen, um einige Beispiele zu nennen. Allerdings wird dieses Ereignis auch noch von zahlreichen Zeitzeugen erinnert, wodurch es – dem Assmann'schen Differenzkriterium der Zeitstruktur folgend – auch im kommunikativen Gedächtnis verankert werden kann. Jan Assmann weist selbst darauf hin, dass die klar umrissene binäre Struktur der Unterscheidung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis der modernen Situation nicht gerecht wird und hier eine größere Durchlässigkeit erforderlich ist (vgl. Assmann 2010b: 117). Mit der Aktualisierung des Konzepts von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, die Astrid Erll vornimmt und die in Abschnitt B.1.1.2 vorgestellt wird, scheint dies möglich zu sein. Zunächst wird aber noch eine weitere Konkretisierung bezüglich des Konzepts des kulturellen Gedächtnisses nach Assmann dargestellt, die im Kontext des Forschungsgegenstands und der Frage, welche Themen hinsichtlich möglicher Bildmotive aufgegriffen werden, Erklärungsansätze bietet.

Funktions- und Speichergedächtnis

Aleida Assmann nimmt eine weitere Unterscheidung bezüglich des kulturellen Gedächtnisses vor, mit der sie die Prozesse des Aktivierens und Vergessens von Inhalten des kulturellen Gedächtnis beschreibt: sie grenzt Speichergedächtnis von Funktionsgedächtnis ab. Dabei stellen beide keinen Gegensatz dar, sondern stehen vielmehr in einem Verhältnis von Vorder- und Hintergrund zueinander (vgl. Assmann 2010a: 134).

Das *Speichergedächtnis* als Hintergrund bildet ein »Gedächtnis der Gedächtnisse«, das alles in sich aufnimmt, das den vitalen Bezug zu Gegenwart verloren hat (ebd.). Es enthält auf kollektiver Ebene unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordenes, ist anachron, indem es neben der Gegenwart ohne eine Anknüpfung an sie existiert (vgl. Assmann/Assmann 1994: 22).

Beim im Vordergrund stehenden *Funktionsgedächtnis* handelt es sich um ein Stück angeeignetes, wie Assmann formuliert »bewohntes« Gedächtnis, mit dem durch den selektiven

Gebrauch von Erinnerungen eine Anbindung des Gestern an das Heute erfolgt. Dabei können alle Inhalte des Speichergedächtnisses in das Funktionsgedächtnis übergehen, wenn sie für die Gruppe eine zusätzliche Sinndimension erhalten, da eine Gruppe nur jene Elemente in das Funktionsgedächtnis aufnimmt, die sie eben für ihre gegenwärtigen Bedürfnisse funktionalisieren kann (vgl. Assmann 2010a: 133 ff).

B.1.1.2 Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis im Kontext eines kultursemiotischen Modells von Erinnerungskultur

Die von Aleida und Jan Assmann getroffene Abgrenzung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis wird als zu statisch kritisiert (s. bspw. Zierold 2010: 402). Zudem wird ihnen vorgeworfen, dass sie diese Abgrenzung mit dem sehr engen Blickfeld der Hochkultur getroffen hätten und so Aspekte der lebensweltlichen Alltagspraxis außer Acht ließen (vgl. Erll 2005: 116). Vor dem Hintergrund dieser Problematik hat Astrid Erll die von den Assmanns geprägten Begriffe von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis aktualisiert und dies auf eine Art, die sie für die Untersuchung des 10. Jahrestags von 9/11 besonders brauchbar macht.

Sie entwickelt dabei zunächst ein dreidimensionales *kultursemiotisches Modell von Erinnerungskultur* (siehe Abbildung 1). Dieses basiert auf einem von Roland Posner und Dagmar Schmauks konzipierten anthropologisch-semiotischen Kulturbegriff, demzufolge Kultur als ein Zeichensystem verstanden wird, das über eine soziale, materiale und mentale Dimension verfügt:

»Die Anthropologie unterscheidet soziale, materiale und mentale Kultur, und die Semiotik stellt diese drei Gegenstandsbereiche in einen systematischen Zusammenhang, indem sie eine soziale Kultur als eine strukturierte Menge von Zeichenbenutzern (Individuen, Institutionen, Gesellschaft) definiert, die materiale Kultur als eine Menge von Texten (Zivilisation) und die mentale Kultur als eine Menge von Codes« (Posner/Schmauks 2004: 364).

Diese drei Dimensionen, die in dynamischen Wechselspiel miteinander stehen, wendet Erll auf Erinnerungskultur an und definiert sie wie folgt (vgl. Erll 2005: 101 f):

Die *materiale Dimension* wird bestimmt durch die Medien des kollektiven Gedächtnisses, da dessen Inhalte erst durch die Externalisierung in kulturelle Objektivationen für die Mitglieder einer Erinnerungsgemeinschaft zugänglich werden. Bezieht man dies auf den Forschungsgegenstand dieser Arbeit, so handelt es sich um die betrachteten Printmedien und die darin verwendeten Bilder.

Die *soziale Dimension* umfasst die Träger des kollektiven Gedächtnisses und somit diejenigen Personen und Institutionen, die an der Produktion, der Speicherung und der Zirkulation des relevanten Wissens beteiligt sind – im vorliegenden Fall also den Produktionskontext der untersuchten Printmedien.

Die *mentale Dimension* schließlich umfasst all jene kulturspezifischen Schemata und kollektiven Codes, die gemeinsames Erinnern durch ihre symbolische Vermittlung ermöglichen und prägen. Sie umfasst aber auch alle Auswirkungen der Erinnerungstätigkeit auf die in einer Gemeinschaft vorherrschenden mentalen Dispositionen, zu denen Vorstellungen und Ideen, Denkmuster, Empfindungsweisen, aber auch Selbst- und Fremdbilder, sowie Werte und Normen zählen (vgl. Erll 2005: 102 f). Ergänzend zu den Ausführungen Erlls lässt sich hier eine Wechselwirkung ausmachen: die genannten mentalen Dispositionen formieren die jeweiligen Schemata und Codes, ebenso wie diese auf die mentalen Dispositionen einwirken. Es handelt sich um Symbole, die den Mitgliedern einer spezifischen sozialen Gruppe als einer Erinnerungsgemeinschaft zugänglich und verständlich sind. Sie können sich bezüglich des betrachteten Materials in den Inhalten der dargestellten Bilder manifestieren.

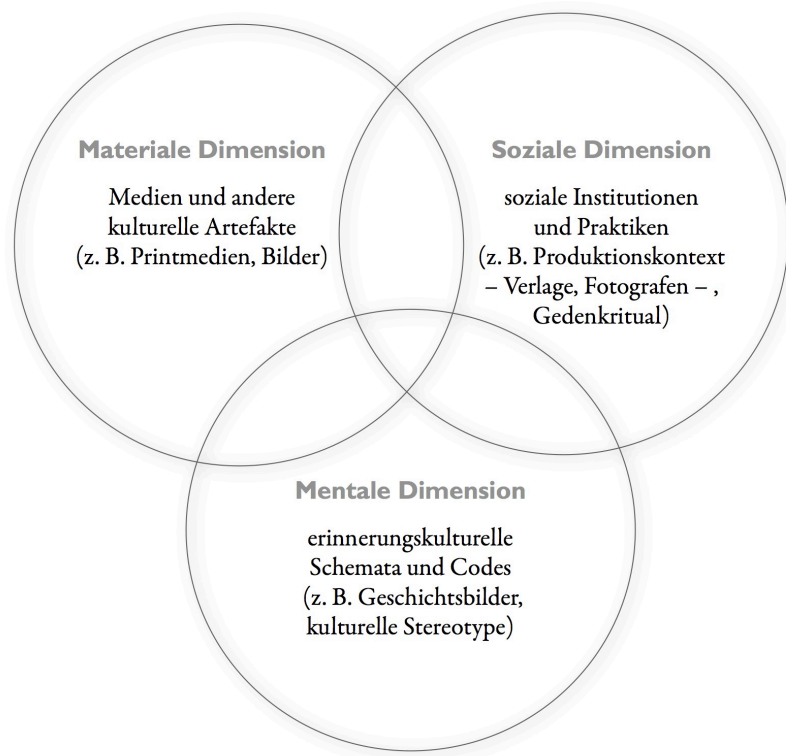


Abbildung 1: Drei Dimensionen der Erinnerungskultur, eigene Darstellung nach Erll 2005: 113

Vor dem Hintergrund dieses Modells von Erinnerungskultur stellt Erll fest, dass kommunikatives und kulturelles Gedächtnis sich letztlich nicht anhand von materialen oder sozialen Phänomenen von Kultur, wie dem Zeitpunkt der erinnerten Ereignisse, Trägern oder Medien, unterscheiden lassen. Vielmehr sei diese Unterscheidung in einem Aspekt der

mentalen Dimension begründet, nämlich der bewussten oder unbewussten Entscheidung über den Modus, in welchem die Erinnerung stattfinden soll – im Modus der »fundierenden« oder der »biografischen« Erinnerung in der Assmann'schen Terminologie (vgl. Erll 2005: 115). Dies lässt zu, dass in einem gegebenen historischen Kontext dasselbe Ereignis zugleich Gegenstand des kulturellen *und* des kommunikativen Gedächtnisses sein kann (vgl. ebd.). Auf diese Weise wird es auch möglich, den floating gap zwischen den ursprünglich sich mittels der Zeitstruktur unterscheidenden Gedächtnisrahmen zu überbrücken. Erll konzipiert hier – auf diesen aufbauend – zwei *modi memorandi* und damit zwei mögliche Weisen, einen Vergangenheitsbezug herzustellen, die sich durch das Zeitbewusstsein als kulturell und historisch variablem Phänomen der mentalen Dimension der Kultur voneinander abgrenzen (vgl. Erll 2005: 117):

»Zentrales Differenzkriterium der Erinnerungsmodi ›kulturelles‹ und ›kommunikatives‹ Gedächtnis ist daher nicht die messbare Zeit, der zeitliche Abstand der erinnerten Ereignisse von der Gegenwart des Erinnerungsaktes, sondern die Art der Erinnerung, die kollektive Vorstellung von der Bedeutung des Erinnerten und von seiner Einbettung in zeitliche Prozesse« (ebd.).

Entscheidend ist daher nun vielmehr die stattfindende Sinnbildung und die darauf beruhende Einordnung des jeweiligen Ereignisses: Wird es von den Erinnernden mit ihrer gegenwärtigen Lebenswelt in Verbindung gebracht in einem alltagsweltlichen Nahhorizont verortet, als Lebenserfahrung gedeutet und ihm gruppenspezifischer sozialer Sinn zugewiesen, ist es nach Erll dem kommunikativen Gedächtnis zuzurechnen. Wird es dagegen als ein »fundierendes« Ereignis mit weitreichender Bedeutung in einem kulturellen Fernhorizont verortet und ihm kultur- oder nationenspezifischer Sinn zugewiesen, gehört es zum kulturellen Gedächtnis. Dabei setzt sie das eigene Erleben des Ereignisses mit der Wahrnehmung desselben mittels einer medialen Darstellung gleich (Erll 2005: 118).

	Kommunikatives Gedächtnis	Kulturelles Gedächtnis
Zeitbewusstsein: Verortung des Ereignisses im	alltagsweltlichen Nahhorizont	kulturellen Fernhorizont
Semantik: Deutung des Ereignisses als	Lebenserfahrung (erster oder zweiter Hand)	Ereignis mit weitreichender Bedeutung für die gesamte kulturelle Formation
Funktionen der Erinnerung: Produktion von	gruppenspezifischem, sozialen Sinn	kultur- oder nationenspezifischem Sinn

Tabelle 1: Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis: Zeitbewusstsein, Semantik und Funktionen, Darstellung nach Erll 2005: 118

Wendet man diese Konzept konkret auf den 11. September 2001 vor dem Hintergrund des 10. Jahrestags dieses Ereignisses an, so wird deutlich, dass sich beide *modi memorandi* an-

wenden lassen. Zwar liegt es vergleichsweise kurz zurück und hat für viele Betroffene immer noch in ihrer gegenwärtigen Lebenswelt spürbare Folgen (Verlust von Angehörigen/Freunden, gesundheitliche Spätfolgen etc.), es ist aber gleichzeitig von einer immensen übergeordneten Tragweite und durchaus als fundierende Erinnerung zu begreifen. Diese Einordnung bildet die theoretische Folie für die vorzunehmende Analyse in Verbindung mit der Frage, welche konkreten Themen aufgegriffen, im Funktionsgedächtnis aktiviert werden und dadurch ein für eine bestimmte Gruppe relevantes Moment der Erinnerung werden.

B.1.2 Die Rolle der Medien im kollektiven Erinnern

Auf die zentrale Rolle von Medien im Kontext kollektiven Erinnerns wurde bereits hingewiesen. Sie ermöglichen den Übergang von einer kommunikativ vermittelten hin zu einer objektivierten Erinnerung. Dabei ist der Medienbegriff ein sehr breiter: Er umfasst zunächst das, was in der Lage ist, Erinnerung zu vermitteln. Im Kontext des kollektiven Gedächtnisses kommen Medien in diesem Sinne zwei Funktionen zu: die entsprechenden Inhalte zu speichern und sie zu zirkulieren (Berek 2009: 88; Erll 2005: 137 ff).

Speicherung

Indem Medien Inhalte des kollektiven Gedächtnisses speichern, können diese durch die Zeit hinweg zur Verfügung gehalten werden (vgl. Erll 2005: 137). Erll weist darauf hin, dass Reichweite und Leistungsvermögen von Speichertechniken, kontrovers diskutiert werden und argumentiert vor dem Hintergrund konstruktivistischer Kommunikationsmodelle, dass es sich bei einer durch Medienrezeption ausgelösten Aktualisierung von Erinnerung eher um Konstruktion einer Botschaft als den »originalgetreuen Empfang einer Sender-Intention« (ebd.) handelt. Hier ist zu ergänzen, dass bereits das Erzeugen einer medial gespeicherten Erinnerung ein konstruktiver Prozess auf Seiten der Medienproduktion ist. Denn so wie es sich beim kollektiven Gedächtnis und seiner Ausprägung im kulturellen Gedächtnis um soziale Konstruktionen handelt, gilt dies auch für die medial vermittelte Erinnerung, sodass man von einer Konstruktivität der Medien bei der kollektiven Gedächtnisbildung ausgehen kann (vgl. Erll 2008: 5).

»Medien sind keine neutralen Träger von vorgängigen gedächtnisrelevanten Informationen. Was sie zu enkodieren scheinen – bestehende Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen, Werte und Normen, Identitätskonzepte – konstituieren sie vielfach erst« (ebd.).

Dem wird im Folgenden mit der Formulierung eines entsprechenden Medienbegriffs im Kontext von Erinnerungskultur Rechnung getragen.

Zirkulation

Dadurch, dass Medien Inhalte des kollektiven Gedächtnisses zirkulieren, gelingt es, nicht nur durch Zeit, sondern auch über weite Räume hinweg, große Erinnerungsgemeinschaften zu synchronisieren, in denen eine Face-to-face-Kommunikation nicht mehr möglich ist. Dies wird insbesondere durch Massenmedien als Zirkulationsmedien geleistet. Da diese hauptsächlich die Aufgabe erfüllen, synchron Informationen zu verbreiten und sie schnell durch aktualisierte Medienangebote ersetzt werden, werden diese selbst nur selten Gegenstand des kollektiven Gedächtnisses (vgl. Erll 2005: 137 f).

B.1.2.1 Medium des kollektiven Gedächtnisses

Mit der Beschreibung der beiden Kernfunktionen des Speichers und Zirkulierens von Erinnerungen wurde bisher die zentrale Rolle von Medien im kollektiven Erinnern verdeutlicht. Es klang bereits an, dass diese Rolle der Medien keine neutrale ist. Vergangene Wirklichkeit wird nicht einfach abgebildet, es handelt sich vielmehr um eine Form der Wirklichkeitskonstruktion an der unterschiedliche Akteure beteiligt sind. Erinnerungen sind damit gleichermaßen abhängig wie geprägt von Medien.

Um dieses komplexe Geflecht greifbarer zu machen, entwickelt Erll vor der Folie ihres bereits dargestellten kultursemiotischen Verständnisses von Erinnerungskultur den »erinnerungskulturwissenschaftlichen Kompaktbegriff« eines »Mediums des kollektiven Gedächtnisses« (Erll 2008). Sie greift dabei auf den konstruktivistischen Entwurf des Mediums als Kompaktbegriff von Siegfried J. Schmidt zurück (siehe Schmidt 2000: 90 ff). Ihr theoretischer Ansatz ist in seiner Breite so angelegt, alle im Kontext von Erinnerungskultur relevanten Konzeptionen von Medien aufnehmen zu können. Er lässt sich aber dementsprechend auch für den Forschungsgegenstand dieser Arbeit, die Analyse ausgewählter zu einem spezifischen Jahrestag erschienener Printmedien, zuspitzen. Erll sucht dabei nach einer »Theorie des Medialen« mit der es gelingt, zum einen das Medium als im grundlegenden Verständnis der kulturwissenschaftlichen Verständnis der Gedächtnisforschung als das zu fassen, was zu Erinnerndes vermittelt. Zum anderen soll aber auch die Frage beantwortet werden, welche erinnerungskulturelle Rolle Medien »als Systeme gesellschaftlicher (Massen-)Kommunikation« spielen (Erll 2005: 131). Erll unterscheidet – dem Ansatz Schmidts folgend – vier Komponenten, die sie jeweils der materialen, beziehungsweise sozialen Dimension gemäß ihrem kultursemiotischen Modell von Erinnerungskultur zuordnet, auf dem sie ihre erinnerungskulturwissenschaftliche Variante basiert. Die mentale Dimension allerdings lässt sie außen vor. Ihr Fehlen ist nicht ganz nachvollziehbar, macht sie doch gerade die Auswahl bestimmter Inhalte aufgrund einer besonderen erinnerungskulturellen Relevanz vor dem Hintergrund kollektiv verfügbar Schemata und Codes fassbar. Im Folgenden soll daher der

Versuch unternommen werden diesen Aspekt aufzugreifen und im Sinne der Fragestellung dieser Arbeit zu ergänzen.

Der *materialen Dimension* werden drei Komponenten zugerechnet (vgl. Erll 2008: 14 ff):

1. *Semiosefähige Kommunikationsinstrumente zur Externalisierung gedächtnisrelevanter Informationen*

Hierunter fallen neben der mündlichen Sprache auch Schrift, Bild oder Ton, die es zulassen, Erinnerungen zu veräußern und die Herausbildung eines kollektiven Gedächtnisses erst ermöglichen, indem sie Zeichenprozesse generieren. Bezogen auf die vorliegende Untersuchung sind die in den Printmedien verwendeten Bilder die zu betrachtenden semiosefähigen Kommunikationsinstrumente.⁶

2. *Medientechnologien zur Verbreitung und Tradierung von Gedächtnisinhalten*

Damit Inhalte in räumlicher Hinsicht verbreitet und in zeitlicher tradiert werden können, sind entsprechende technische Gegebenheiten notwendig, die Erll als Medientechnologien beschreibt. So kann Schrift in Stein gemeißelt, gedruckt oder im Internet verbreitet unterschiedlich große Kreise von Erinnerungsgemeinschaften erreichen und ist unterschiedlich lang und auf unterschiedliche Weise speicherbar. Ganz im Sinne der Mediumstheorie betont sie dabei den Einfluss der spezifischen Materialität einer solchen Medientechnologie auf die vermittelte Botschaft und den zu erinnernden Inhalt. Im vorliegenden Fall sind Printmedien im Fokus der Betrachtung, die auf unterschiedliche Weise verbreitet werden, wie in Abschnitt C.2.1 dargestellt wird.

3. *Kulturelle Objektivationen als konkrete Gedächtnismedienangebote*

Hierunter werden die konkret physisch fassbaren kulturellen Objektivationen gefasst, die zu Medienangeboten des kollektiven Gedächtnisses, beziehungsweise seiner Modi memorandi werden. Illustriert wird dies mit dem Beispiel eines Gemäldes, das als Medienangebot des kulturellen Funktionsgedächtnisses der in die Zukunft gerichteten Erinnerung dient, als Bestandteil des Speichergedächtnisses einer Aktualisierung harret oder die spezifische Alltagserfahrung einer nahen Vergangenheit im Rahmen des kommunikativen Gedächtnisses vermittelt. Als kulturelle Objektivationen und konkrete Gedächtnismedienangebote sind im Rahmen der vorliegenden Studie die physisch greifbaren Exemplare des jeweiligen Printmediums zu verstehen, die sich sowohl im

⁶ Erll folgt hier der Terminologie Schmidts, der Kommunikationsinstrumente fasst als »materiale Gegebenheiten, die semiosefähig sind und zur geregelten, dauerhaften, wiederholbaren und gesellschaftlich relevanten strukturellen Koppelung im Sinne je systemspezifischer Sinnproduktion genutzt werden können« (Schmidt 2000: 94). Eine Definition, der zufolge auch die Verwendung des Begriffs des Kommunikats als das inhaltlich Vermittelte zulässig erscheint.

kulturellen Funktionsgedächtnis als auch im kommunikativen Gedächtnis entsprechend dem Erll'schen Ansatz verorten lassen.

Es bleibt zu ergänzen, dass Erll insbesondere mit Blick auf die kunst- und literaturwissenschaftliche Gedächtnisforschung hier auch formale Gestaltungselemente wie Metaphorik oder bestimmte narrative Verfahren als für eine Konzeption von Medien des kollektiven Gedächtnisses für unabdingbar hält. Hierin scheint sich eine Verknüpfung mit der ersten Komponente der semiosefähigen Kommunikationsinstrumente anzudeuten, da es hier um die konkrete Ausprägung und Gestaltung dieser Kommunikationsinstrumente innerhalb des betrachteten Gedächtnismedienangebots geht.

Mit der Betrachtung der *sozialen Dimension* berücksichtigt Erll, dass der Übergang von einem medialen Phänomen hin zu einem Gedächtnismedium stets im Rahmen einer »sozialsystemischen Komponente« stattfindet. Nach Schmidt gehören zur sozialsystemischen Komponente die sozialen Institutionen und Organisationen, wie etwa Schulen oder Verlagsanstalten, die sowohl die gesellschaftliche Durchsetzung eines Kommunikationsmittels⁷ als auch den dafür nötigen Aufbau einer Medientechnologie ermöglichen, was zusätzlich die Lösung ökonomischer, rechtlicher, politischer und sozialer Probleme beinhaltet (vgl. Schmidt 2000: 93 ff). Der Übergang zum Gedächtnismedium setzt ein Maß an Institutionalisierung voraus und beinhaltet, dass die mit den drei bereits erläuterten materialen Komponenten einhergehenden Funktionspotenziale des Mediums aktiviert werden, was in der vierten Komponente des Kompaktbegriffs beschrieben wird (vgl. Erll 2008: 16 ff):

4. *Soziale Institutionalisierung und Funktionalisierung von Medien des kollektiven Gedächtnisses*

Zurückgehend auf die Assmann'sche Definition des kulturellen Gedächtnisses, findet die sozialsystemische Komponente hier ihre stärkste Ausprägung, weil für die Absicherung der Überlieferung in ihrer stark zeremonialisierten und geformten Weise ein hoher Grad an Institutionalisierung erforderlich ist. Was ein Medium allerdings letztlich zu einem Medium des kollektiven Gedächtnisses macht, ist seine erinnerungskulturelle Funktionalisierung durch soziale Gruppen und Gesellschaften, die sowohl produktionsseitig als auch rezeptionsseitig erfolgt. Von Produktionsseite geschieht dies prospektiv: die in ihrer spezifischen Form gestalteten Medien sollen in Zukunft Erinnerungsprozesse auslösen. Die rezeptionsseitige Funktionalisierung ist hingegen eine retrospektive: Ein Gedächtnismedium ist hier das, was von einer sozialen Gruppe als Vergangenheit vermittelnd aufgefasst wird. Den institutionalisierten Rahmen bildet im vorliegenden

⁷ Schmidt führt diesen Begriff hier ein, ohne dass deutlich wird, wie er ihn vom Kommunikationsinstrument abgrenzt. So klassifiziert er die natürliche Sprache sowohl als Kommunikationsinstrument als auch als Kommunikationsmittel (siehe Schmidt 2000: 94).

Fall der Produktions- und Rezeptionskontext der analysierten Printmedien, innerhalb dessen die erinnerungskulturelle Funktionalisierung vorgenommen wird. Dabei steht der Produktionskontext im Vordergrund, insbesondere der Bilder und ihre Einbettung in das jeweilige Printmedium.

Blickt man an dieser Stelle zurück auf das kultursemiotische Modell von Erinnerungskultur, so lässt sich feststellen, dass in Erlls Konzept des Mediums die materiale und die soziale Dimension in einer auf spezifische Weise konkretisierten Form Eingang gefunden haben, nicht aber – wie bereits angedeutet – die mentale.

Dies soll nun in Form einer fünften Komponente geschehen. Im Rahmen dieser empirisch angelegten Arbeit kann ihre Formulierung nur näherungsweise, skizzenhaft und auf Basis der von Erll gemachten Ausführungen zur *mentalen Dimension* von Erinnerungskultur erfolgen. Diese Erweiterung scheint aber für die weitere Untersuchung so hilfreich, dass der Versuch unternommen wird, zumindest einen für diese verwendbaren Ansatz zu entwickeln:

5. *Symbolische Vermittlung erinnerungskultureller Schemata und Codes*

Ein Medium kollektiven Gedächtnisses vermittelt die innerhalb einer Erinnerungsgemeinschaft verfügbaren erinnerungskulturellen Schemata und Codes, die durch die in dieser Gemeinschaft vorhandenen mentalen Dispositionen geprägt sind und ebenso auf diese wie in Abschnitt B.1.1.2 beschrieben einwirken. Diese manifestieren sich durch Symbole als künstliche Zeichen, deren Bedeutung sich durch soziale Konvention innerhalb der Erinnerungsgemeinschaft herausbildet. Als solche künstliche Zeichen können auch die Inhalte der in den untersuchten Printmedien verwendeten Bilder verstanden werden, die wiederum als medial vermittelte Bilder per se als künstliches Zeichen begriffen werden können. Sie werden von den Produzenten verwendet, um einen bestimmten erinnerungskulturellen Code zu vermitteln, der bereits bekannt ist oder generiert wird und von den Rezipienten entschlüsselt und verstanden werden kann. Dabei ist anzumerken, dass auch Produzenten, wenn sie ein vorhandenes Symbol einsetzen, dieses zunächst selbst als solches begriffen haben müssen, um es adäquat – also ihrer Intention entsprechend – einzusetzen. Zudem werden bei der medialen Vermittlung von Inhalten des kollektiven Gedächtnisses die ursprünglichen Inhalte verändert, indem das Überkomplexe auf das reduziert wird, was als wert erscheint, vermittelt, mitgeteilt und letztlich erinnert zu werden, womit es schließlich »prägnant« wird (vgl. Berek 2009: 90). In diesem Prozess können erinnerungskulturelle Schemata und Codes/Symbole erzeugt werden.

Mit dieser auf fünf Komponenten erweiterten Theorie eines Mediums des kollektiven Gedächtnisses wurde der theoretische Rahmen geschaffen, um das zu untersuchende Material angemessen zu analysieren. Dabei soll im nächsten Schritt die bislang kulturwissenschaftli-

che Perspektive um eine medien- und kommunikationswissenschaftliche ergänzt werden, welche die besonderen Kontexte visueller Kommunikation berücksichtigt.

B.1.2.2 Medienbilder als Ausdruck kollektiver Erinnerung

Wurden Bilder bislang im Kontext eines Mediums des kollektiven Gedächtnisses diskutiert, soll nun eine Annäherung aus medien- und kommunikationswissenschaftlicher Sicht erfolgen, die medial vermittelte Bilder als Elemente visueller Kommunikation begreift. Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass die gegenwärtig stattfindende Medienkommunikation in großem Umfang von Bildern bestimmt wird, ganz im Sinne des »iconic« oder »pictorial turns«. Der Publizist Hubert Burda spitzt dies zu, in dem er sagt, das es nicht Texte, sondern Bilder seien, die die Wende zum 21. Jahrhundert markierten und sich in unsere Köpfe eingebrennt hätten (Burda 2004: 11).⁸ Bilder vermitteln Informationen sehr viel unmittelbarer als sprachliche Beschreibungen (vgl. Knieper 2003: 193), was sie für eine Untersuchung von Erinnerungskultur besonders interessant macht. Der Zugang zu Bildern unterscheidet sich dabei von dem zu Texten. Wie Müller verdeutlicht, folgt visuelle Kommunikation einer assoziativen Logik, während Textkommunikation meist von einer argumentativen Logik geprägt ist (Müller 2001: 22).

In der Denktradition Aby Warburgs haben Bilder eine dualistische Prägung, indem sie über einen immateriellen *Denkbild*charakter und einen materiellen *Abbild*charakter verfügen – letzter ist für die kommunikationswissenschaftliche Betrachtung von Bildern unabdingbar. Beide sind verbunden, in dem Bilder Denkvorgänge materialisieren. Abbilder sind dabei Quellen für die Rekonstruktion von Denkbildern. Durch die Rezeption entstehen zu jedem Abbild Denkbilder, wobei nicht jedes Denkbild ein Abbild hervorbringt (vgl. Knieper 2003: 196; Müller 2001: 20). Im Kontext kollektiver Erinnerung lässt sich hier eine Verbindung zur mentalen Dimension des Mediums des kollektiven Gedächtnisses herstellen: im Denkbild schlagen sich die erinnerungskulturellen Schemata und Codes nieder, die sich im medial verbreiteten Abbild manifestieren. Diese werden bei der Rezeption dekodiert und erzeugen ihrerseits bei den Rezipierenden Denkbilder, die diese Schemata und Codes wieder aufgreifen können.

Annekathrin Bock, Holger Isermann und Thomas Knieper lassen diese Überlegungen in ihre Darstellung des Prozesses der Bildkommunikation einfließen. Eingebettet in verschiedene strukturelle Kontexte erzeugen unterschiedliche Akteure verschiedene Bildformen (vgl. Bock/Isermann/Knieper 2011: 58 ff).

⁸ Mit großer Wahrscheinlichkeit denkt er hierbei auch an die Bilder des von den Flugzeugen getroffenen World Trade Centers.

⁹ Mit diesem Terminus wurde ursprünglich der Ort einer Nuklearexplosion bezeichnet. Seit dem
22 11. September 2001 wird er weltweit auch für das Areal des zerstörten World Trade Centers verwendet.

1. *Strategiekontext*

Ist das Bild Teil einer Medienstrategie oder Werbekampagne, so sind entsprechende Berater mit der Inszenierung eines Ereignisses oder des Bildinhalts beschäftigt, um eine gewünschte Wirkung beim Rezipienten zu erzeugen. Sie entwickeln dabei ein *Konzeptbild*, das auf der Ebene des Denkbildes angesiedelt ist.

2. *Ereigniskontext*

Diese Stufe betrifft das Ereignis als sogenanntes *Urbild*, in dem die eigentlich sichtbaren Akteure auftreten. Die Autoren beziehen sich hier nur auf Personen wie bspw. Politiker. Gerade im Kontext des Forschungsgegenstandes ist es sinnvoll, auch Objekte wie Gebäude oder Monumente einzubeziehen. Dieses Urbild wird später von den Bildproduzenten in das Abbild, den eigentlichen Bildinhalt, übertragen.

3. *Produktionskontext*

In diesem Schritt überführt der Umsetzende, also etwa ein Fotograf oder Zeichner, das entsprechende Ereignis in das sogenannte *Transferbild* und trifft damit eine Selektion, indem er mit seiner Motivwahl einen bestimmten Ausschnitt darstellt und andere Teile nicht und dies mit bestimmten gestalterischen Mitteln tut. In Ergänzung wird in der vorliegenden Arbeit »Ausschnitt« sowohl im wörtlichen Sinn als Bildausschnitt, als auch im übertragenen als Ausschnitt der Wirklichkeit verstanden. Diese Form der Selektion ist eine von dreien in diesem Prozess. Die weiteren betreffen die Auswahl des Bildes durch den Medienbetrieb und durch den Rezipienten.

4. *Medienkontext*

Durch die Bearbeitung des Transferbildes und seine Kontextualisierung durch den Medienbetrieb wird dieses zum fertigen *Medienbild*, das beispielsweise in einem Printmedium als kulturelle Objektivation verbreitet werden kann. Beide Bildformen bewegen sich auf der Ebene des Abbildes. Der Kontext der schlussendlichen Bildverwendung, der auch umgebenden Text mit einschließt, hat ebenso wie die übrigen Produktionsparameter Einfluss darauf, wie das Medienbild wahrgenommen und eingeordnet wird. Der Medienbetrieb wiederum kann als Ausdruck von Institutionalisierung und Funktionalisierung im Sinne des Mediums des kollektiven Gedächtnisses verstanden werden.

5. *Rezeptions- und Kognitionskontext*

Das zuvor encodierte Medienbild wird im letzten Schritt des Prozesses durch die Mediennutzer im Vorgang der Rezeption decodiert und interpretiert. Das rezipierte Bild wird zum immateriellen Denkbild im Kopf des Rezipienten, wobei individuelle Dispositionen, wie vorab erhaltene Informationen oder kulturell/sozial geprägte Symbole, wirksam werden. Durch kognitive Verarbeitungs- und Speicherungsprozesse entsteht dabei ein Kognitionsbild.

Die dargestellten Zusammenhänge veranschaulicht die nachstehende Übersicht (siehe Abbildung 2).

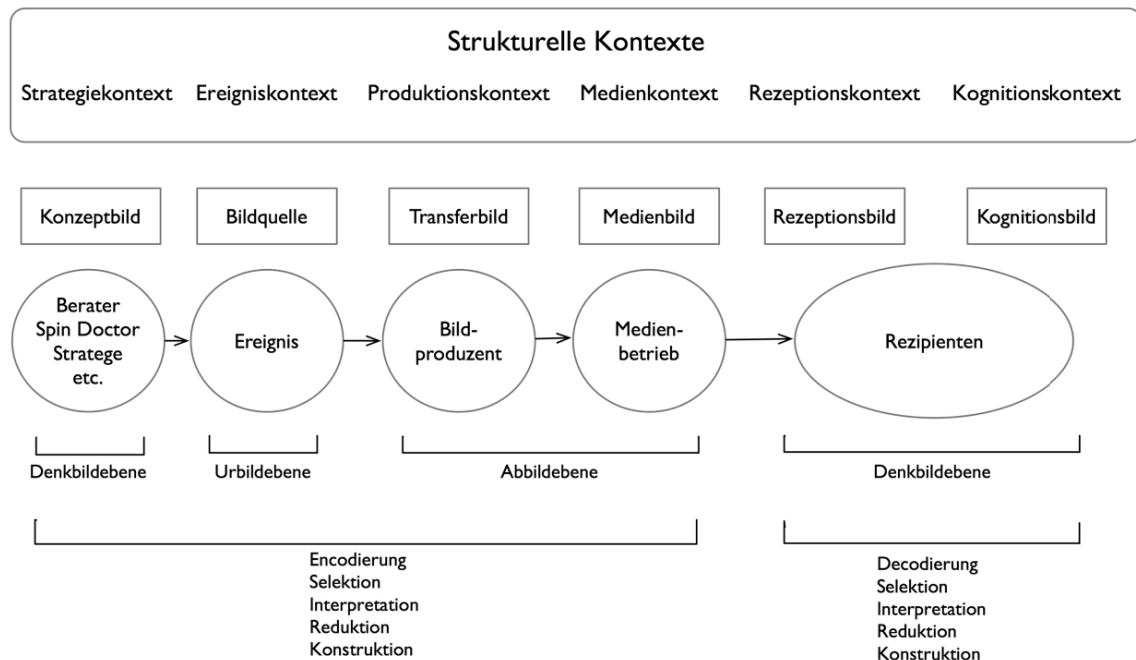


Abbildung 2: Der Prozess der Bildkommunikation, eigene Darstellung nach Bock/Isermann/Knieper 2011: 59

Die dargestellten strukturellen Kontexte ermöglichen, den Prozess der Bildkommunikation abzubilden. Allerdings beschreiben sie nicht, aus welcher Perspektive die Erzeugung, beziehungsweise die Rezeption des Medienbildes vorgenommen wird. Hier hilft eine zusätzliche Detaillierung des Produktionskontexts (verstanden als der gesamte Weg zum Medienbild) und des Rezeptionskontexts wie Müller ihn vornimmt. Sie unterscheidet in diesem Zusammenhang insgesamt sechs Kontexte, die hier als Subkontexte mitgedacht werden können. Im Detail sind dies künstlerische, kommerzielle, journalistische, wissenschaftliche, politische und private Kontexte. Diese Unterscheidungen können dabei nicht immer trennscharf vorgenommen werden, da mitunter Überlagerungen auftreten. Mit dieser Spezifizierung trägt Müller dem Umstand Rechnung, dass die Bildbedeutungen nicht nur durch die Darstellungskompetenz der Bildproduzenten sowie durch kulturell bedingte Darstellungskonventionen beeinflusst werden, sondern eben auch durch die Kontextbedingungen der Bildproduktion und -rezeption. Bei einem Kontextwandel zwischen Bildproduktion und Bildrezeption kann so eine maßgebliche Bedeutungsverschiebung eintreten (vgl. Kappas/Müller 2006: 17; Müller 2011: 46).

Vor dem Hintergrund des skizzierten Prozesses von Bildkommunikation lassen sich Bilder, und insbesondere Medienbilder, als Ausdruck kollektiver Erinnerung begreifen, bei dem die fünf Komponenten des erinnerungskulturwissenschaftlichen Kompaktbegriffs eines Mediums des kollektiven Gedächtnisses zum Tragen kommen. Sie konstituieren so eine visuelle Erinnerungskultur.

Für die vorliegende Analyse scheinen zwei weitere Fokussierungen sinnvoll, die den Blick wieder auf die übergeordnete Ebene der Erinnerungskultur lenken, nämlich die auf Gedächtnisorte und Jahrestage. Beide Aspekte spielen aufgrund des Schwerpunkts dieser Studie auf Printmedien, die anlässlich des 10. Jahrestags von 9/11 in New York erschienen sind, eine wesentliche Rolle.

B.1.3 Gedächtnisorte und Jahrestage als besondere Momente der Erinnerungskultur

Erinnerungen finden sowohl im Raum als auch in der Zeit Ankerpunkte: im Raum sind es fest lokalisierte Orte, in der Zeit wiederkehrende Jahrestage. Beide sollen im Folgenden als besondere Momente der Erinnerungskultur, der eingeführten Definition folgend als Gegenstände des kulturellen Gedächtnisses, im Kontext des Forschungsgegenstandes diskutiert werden.

B.1.3.1 Gedächtnisorte

Die in der vorliegenden Arbeit betrachteten Printmedien sind nicht nur anlässlich eines Jahrestags erschienen. Sie wurden allesamt am und für den selben Ort publiziert: die Stadt New York. New York beherbergt mit dem sogenannten »Ground Zero«⁹ den Ort, an dem vor den Anschlägen des 11. September 2001 die Türme des World Trade Centers standen. Dies soll zum Anlass genommen werden, die Rolle von Orten in der Erinnerungskultur näher zu beleuchten. Dabei soll zunächst geklärt werden, in welchem Verhältnis »Raum« und »Ort« zueinanderstehen, da beide Konzepte im Diskurs um Erinnerungskultur verwendet werden und sich beide mit einem geografischen Bezug von Erinnerung und Gedächtnis auseinandersetzen.

Für Halbwachs stellt der Raum einen weiteren sozialen Rahmen dar, der das kollektive Gedächtnis prägt. Für ihn gibt es »kein kollektives Gedächtnis, das sich nicht innerhalb eines räumlichen Rahmens bewegt« (Halbwachs 1967: 142). Eine in einem solchen Raum lebende Gruppe – als Beispiel nennt Halbwachs die Stadt – forme diesen Raum entsprechend ihrem eigenen Bild um. Durch ein bedeutsames Ereignis kann es dabei zum Wandel der Gruppe kommen, der sich auf dreifache Weise der Gruppe in jenem Raum niederschlägt:

1. Die Gruppe selbst ist nicht mehr die gleiche wie vor diesem Ereignis.
2. In der Folge ist das kollektive Gedächtnis nicht mehr dasselbe.

⁹ Mit diesem Terminus wurde ursprünglich der Ort einer Nuklearexplosion bezeichnet. Seit dem 11. September 2001 wird er weltweit auch für das Areal des zerstörten World Trade Centers verwendet.

3. Dementsprechend findet eine Veränderung der materiellen Umgebung dieser Gruppe statt (vgl. Halbwachs 1967: 130).

Halbwachs spricht dabei von der »Macht des materiellen Milieus« (vgl. Halbwachs 1967: 127). Seine Erwähnung des Begriffs »Stadt« gibt einen Hinweis darauf, wie das Verhältnis von Raum und Ort in dieser Arbeit behandelt werden soll: der Raum wird als eine dem Ort übergeordnete Bezugsgröße verstanden. Während es sich beim Ort um klar lokalisierbaren und durch Koordinaten erfassbaren Platz handelt. Demzufolge bildet die Stadt New York den Raum, innerhalb dessen und mit dem unterschiedliche Gruppen im Bezug auf Vergangenes interagieren. »Ground Zero«, der ursprüngliche Standort der Zwillingstürme hingegen wird als konkreter Ort innerhalb dieses Raumes aufgefasst.

Orte verankern Erinnerung lokal und verkörpern eine dauerhafte Kontinuität, die diejenige von Artefakten übersteigen kann. Orte, an denen in dieser Weise Erinnerung verankert wurde, bezeichnet Assmann als »Gedächtnisorte«¹⁰ (vgl. Assmann 2010a: 299). Folgt man der eingangs gemachten Definition von Gedächtnis, kann damit der Ort als Bestandteil jener unsichtbaren Struktur als Inhalt Eingang in Erinnerungen finden. Wie Assmann so treffend formuliert, lagern Menschen ihre Erinnerungen nicht nur in Zeichen oder Gegenstände, sondern eben auch in Orte aus (Assmann 2006: 217).

Bereits Halbwachs weist auf die Relevanz bedeutsamer Ereignisse innerhalb dieser Raum-Ort-Konstellation hin. Für Assmann können besonders einschneidende Ereignisse Orte zu »traumatischen Orten«¹¹ machen, für die sie vier Kennzeichen ausmacht. Allerdings bezieht sich das Traumatische dabei – vor dem Hintergrund von Gedenkorten im Kontext von Holocaust und NS-Zeit – auf Orte, die Erinnerungen an von einer sozialen Gruppe begangene und verantwortete Gewaltakte vermitteln, die sich daher »einer affirmativen Sinnbildung versperren«. Hingegen sei erlittenes Leid – wie im Falle der Anschläge des 11. September – positiv besetzt und könne in kollektive Identitätsbildung umgesetzt werden (vgl. Assmann 2006: 220). So tragen die benannten Eigenschaften auf hilfreiche Weise zum Ver-

¹⁰ Pierre Nora hat ebenfalls Gedächtnisorte konzipiert, allerdings umfassen diese »lieux de mémoire« nicht nur geografische Orte, sondern auch Denkmäler, Gedenktage oder historische Persönlichkeiten. Sie dienen als Platzhalter für ein nicht mehr vorhandenes kollektives Gedächtnis: »Es gibt lieux de mémoire, weil es keine milieux de mémoire mehr gibt.« (Nora 1990: 11; s. auch Erll 2005: 23) Die hier gemachten Ausführungen fokussieren die Betrachtung der geografischen Orte vor dem Hintergrund eines existierenden kollektiven/kulturellen Gedächtnisses, weshalb Noras Ansatz hier nicht weiterhilft.

¹¹ Der Begriff des Trauma entstammt ursprünglich der Medizin/Psychologie. Seine Nutzung, insbesondere im Kontext von 9/11 wird in Abschnitt 2.2.1 ausführlicher diskutiert. Ein anderer Terminus, der gerade im Kontext von Erinnerung und Gedächtnis geprägt wurde, um Erinnerung besonders tiefgreifende, für eine Gemeinschaft folgenschwerer Ereignisse ist der der »dangerous memories« (Ostovich 2002).

ständnis der Beschaffenheit von Gedächtnisorten bei und werden in diesem Sinne genutzt (vgl. Assmann 2006: 223 ff). Die vier Kennzeichen stellen sich wie folgt dar:

1. *Gedächtnisorte besitzen eine besondere »antäische Magie«¹²*

Die sinnliche Anschauung eines Gedächtnisorts verstärkt das Erleben von Erinnerung, indem vorhandenes historisches Wissen durch das subjektive Erlebnis intensiviert wird.

2. *Gedächtnisorte sind authentisch und inszeniert*

Gedächtnisorte existieren in einem Zwischenraum zwischen Authentizität und Inszenierung, was bei zu Gedenkstätten und Museen umgestalteten Gedächtnisorten zu dem Paradox führt, dass die Konservierung dieser Orte im Interesse der Authentizität unweigerlich mit einem Verlust derselben einhergeht.

3. *Gedächtnisorte sind Palimpseste¹³*

Geschichte stellt sich an Gedächtnisorten räumlich als »geschichtet« dar, weil zum einen eine bestimmte Geschichte zu einem ggf. katastrophalen Abschluss kam, Geschichte hier aber auch weiterging und entsprechende Spuren hinterließ.

4. *Gedächtnisorte sind überdeterminiert und multiperspektivisch*

Sie verankern unterschiedliche Affekte am selben Ort und erfahren aus unterschiedlichen Perspektiven unterschiedliche Bedeutung. Analog zum von Assmann gewählten Beispiel des KZ, stellt Ground Zero für Überlebende Beglaubigung und Unterpand einer gemeinsamen Erfahrung dar, für die Angehörigen der Opfer ist es hingegen ein Friedhof und für diejenigen ohne eine subjektive Verbindung ein touristischer Ort.

Es bleibt festzuhalten, dass mit Ground Zero in New York ein Gedächtnisort entstanden ist, der die von Aleida Assmann beschriebenen Eigenschaften zu erfüllen scheint. Offen ist hingegen, ob dies dazu führt, dass dieser Gedächtnisort in den von Printmedien als wiederkehrendes Motiv zum 10. Jahrestag von 9/11 aufgenommen wird.

B.1.3.2 Jahrestage

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Printmedien ist der Zeitpunkt ihres Erscheinens gemein: sie wurden alle zum 10. Jahrestag der Anschläge vom 11. September 2001 veröffentlicht. Jahrestage, insbesondere zu sogenannten »runden« Daten wie dem 10. Jahrestag, werden gerne medial aufgegriffen und füllen Sendeplatz, Zeitungsseiten und Online-Medien. Was also kennzeichnet einen Jahrestag und macht ein solches Ereignis zu

¹² Dieser Begriff geht zurück auf den Riesen Antäus, einem Widersacher Herkules', der seine Kraft aus der Berührung mit der Erde bezieht.

¹³ Bei einem Palimpsest handelt es sich um eine antike oder mittelalterliche Manuskriptseite, zum Beispiel aus Pergament, die wiederbeschrieben wurde, nachdem die ursprüngliche Text durch Waschen oder Schaben entfernt wurde.

einer besonderen Facette von Erinnerungskultur? Es handelt sich in einer ersten Annäherung um regelmäßig wiederkehrende, geplante und planbare Momente der Erinnerung, die innerhalb einer bestimmten Gruppe praktiziert und inszeniert werden. Sie werden darauf verwendet, historischen Ereignissen oder Personen zu gedenken¹⁴ und sind geprägt von ritualisierten Abläufen und wiederkehrenden Handlungen. Durch diese Form der Inszenierung von Vergangenheit können zeittypische Motive und Bewusstseinslagen manifest werden (vgl. Müller 2004: 3). Jahrestage sind »Denkmäler in der Zeit«, die das, was immer ferner rückt, periodisch zurückholen und einer allgemeinen Öffentlichkeit wieder zu Bewusstsein bringen (vgl. Assmann 2005: 313). Sie erfüllen für Aleida Assmann drei Funktionen, die unterschiedliche Akzente von erinnerungskulturellen Bedürfnissen und Praktiken kennzeichnen:

Erstens schaffen Jahrestage *Anlässe für Interaktion und Partizipation*, indem ihre grundlegende Bedeutung in der performativen Form der Wiederholung und Reaktivierung liegt, die den beteiligten Mitgliedern einer Erinnerungsgemeinschaft das Angebot macht, neue gemeinsame Erfahrungen zu generieren (vgl. Assmann 2005: 310).

Zweitens sind sie Gelegenheiten für Wir-Inszenierungen, die unterschiedlichen sozialen Gebilden sowohl den Raum als auch die Zeit bietet, sich ihrer kollektiven Identität zu vergewissern:

»Vorgestellte Gemeinschaften wie Nationen, corporate identities wie Universitäten, Firmen und Städte, Interessengruppen wie Atomkriegsgegner oder Heimatvertriebene brauchen eine Bühne und ein Zeitfenster, in dem sie sich von Zeit zu Zeit als das darstellen und wahrnehmen können, was sie zu sein beanspruchen: eine kollektive Identität mit einem wahrnehmbaren Profil in der Anonymität der individualisierten demokratischen Gesellschaft« (Assmann 2005: 311).

Drittens stoßen sie *Reflexion* an, wobei nicht ganz deutlich wird, worauf Assmann diesen Anstoß zur Reflexion bezieht. Sie hebt hier auf einen Wandel von Mythos zu Geschichte und vice versa ab, der durch die starke Ritualisierung und regelmäßige Wiederkehr einträte (vgl. Assmann 2005: 311). Denkbar wäre hier aber auch eine Reflexion im Sinne einer möglichen, innerhalb der Erinnerungsgemeinschaft reflektierten Neudeutung des ursprünglichen Ereignisses und eine diesem zugehörigen erinnernden Wiederholung im Jahrestag.

¹⁴ Hannes Stekl unterscheidet zwischen Jubiläen zum Gedenken an historische Ereignisse oder an Personen anlässlich einer ›runden Zahl‹ von Jahren und Anniversarien als jährlich wiederkehrende Gedenktage (vgl. Stekl 2004: 178). Charles Zika weist auf den unterschiedlichen Gebrauch der entsprechenden Begriffe im Englischen hin: »Anniversary« ist hier der gebräuchliche Terminus für wiederkehrende Gedenktage, wohingegen »Jubilee« selten verwendet wird und wenn nur in Verbindung mit einer lebenden Person oder existierenden Institution, aber nicht mit einem Ereignis (vgl. Zika 2005: 242).

Vor dem Hintergrund ihrer ritualisierten Verfasstheit lassen sich Jahrestage als eine Ausprägung kulturellen Gedächtnisses im Assmann'schen, aber auch im Erll'schen Sinn fassen, nämlich dann, wenn erinnerte Ereignisse von solcher Tragweite und fundierender Kraft waren, dass sie dem kulturellen Fernhorizont zugerechnet werden können.

Assmann fokussiert insbesondere »traumatische Jahrestage«, wobei sie das Traumatische hier in einem weiteren Sinne fasst als zuvor im Kontext der Orte betrachtet, wo das Trauma in der Auseinandersetzung mit dem durch eine Gruppe begangenen und zu verantwortenden Leid in Verbindung gesetzt wird. Hier findet vielmehr die Übertragung eines individuellen psychischen Phänomens auf eine soziale Erscheinung statt, der zufolge auch eine Stadt wie New York von einem Trauma getroffen werden kann (vgl. Assmann 2005: 306). Zu einem auch in Zukunft periodisch begangenen Datum kann ein solches traumatisches Ereignis laut Assmann nur werden, wenn ihm eine sinnstiftende Kraft zugeschrieben wird, die die partikulare Trauer in einen weiteren Bedeutungshorizont stellt und diese Erinnerung mit der Identität einer Gruppe verknüpft (vgl. ebd.), wie dies bei den Anschlägen des 11. September der Fall zu sein scheint.

Dieses Ereignis ist sowohl im Raum über den Gedächtnisort »Ground Zero« als auch in der Zeit über den wiederkehrenden und zeremonialisiert begangenen Jahrestag verankert. Nachdem in den vorangegangenen Ausführungen immer wieder auf die Anschläge vom 11. September 2001 Bezug genommen wurde, ist es nun an der Zeit auf diese mit Blick auf die folgende Analyse detaillierter einzugehen.

B.2 Decade 9/11

In diesem Abschnitt wird zum einen das historische Ereignis 9/11 kurz umrissen, und zum anderen der 10. Jahrestag mit seinen erinnerungskulturellen Implikationen dargestellt.

B.2.1 Das historische Ereignis 9/11 – eine Einordnung

Die Anschläge vom 11. September 2001 zählen global zu den einschneidendsten Ereignissen der letzten Jahrzehnte.¹⁵ Die Angriffe auf Pentagon und Kapitol in Washington als Symbole politischer Macht, sowie auf das World Trade Center in New York als Verkörperung wirtschaftlicher Potenz, haben die USA in ihrem Selbstverständnis nachhaltig erschüttert und verändert – schließlich war es seit dem Britisch-Amerikanischen Krieg von 1812 das erste Mal, dass die USA von außen auf ihrem eigenen Territorium angegriffen wurden.

¹⁵ Die Ereignisse dieses Tages werden auch kurz als »11. September«, beziehungsweise englisch als »September 11 Attacks«, kurz Nine-Eleven (in Zahlen 9/11), bezeichnet.

Doch auch global waren die von der »islamistischen« Organisation »Al Qaida« unter ihrem Führer Osama Bin Laden durchgeführten Selbstmordattentate in ihrer Konsequenz von solcher Tragweite, dass der 11. September als »terroristisches Weltereignis« klassifiziert wird (vgl. Stichweh 2006: 284 ff).¹⁶ In der Folge wurden nicht nur in den USA Maßnahmen zur Erhöhung der inneren Sicherheit und zur »Terrorbekämpfung« eingeführt, etwa durch den USA Patriot Act und vergleichbare Gesetzgebungen in vielen westlichen Staaten. Außenpolitisch begann der von den USA initiierte »War on Terror«, beziehungsweise »Global War on Terrorism«, der die zum Teil immer noch andauernden Kriege in Afghanistan und Irak auslöste.

Die Attacke auf die Zwillingstürme des World Trade Centers fand einen vorher nie dagewesenen medialen Widerhall – allerdings gab es zuvor auch kein solches Ereignis in der zu diesem Zeitpunkt existierenden Medienwelt. Menschen erlebten quasi in Echtzeit am Bildschirm des Fernsehers oder Computers wie die Flugzeuge in die Gebäude einschlugen und diese schließlich zum Einsturz brachten. Es wurde eine enorme Bilderflut generiert und die Vermutung liegt nahe, dass diese Teil des Kalküls der Attentäter war.¹⁷ Stefan Weichert erkennt hier bezogen auf die Fernsehkommunikation fünf Inszenierungsphasen von Terrorbildern (Liveness, Ästhetisierung, Dramatisierung, Ritualisierung und Historisierung), an deren Ende die Herauslösung einzelner verdichteter Schlüsselbilder aus dem Kontext und das medial begleitete Gedenken in Form von Liveübertragungen entsprechender Gedenkfeiern steht (vgl. Weichert 2008: 691 f). Doch es sind nicht nur die Bilder der attackierten Twin Towers, die mit dem 11. September 2001 in Verbindung gebracht werden. Die Ruinen an Ground Zero, dem ursprünglichen Standort der Türme, aber auch die unzähligen Rettungskräfte von Feuerwehr, Polizei und Hafenbehörde, die unter Einsatz ihres Lebens nach Überlebenden suchen, sind als mit diesem Ereignis verknüpfte Bildmotive fast genauso präsent.¹⁸ Gerade letztere können als Teil eines Heldendiskurses verstanden werden, der sich als Teil der Verarbeitung der Ereignisse herausbildet. Im Diskurs um 9/11 in New York wird wiederholt von dem Trauma gesprochen, dass die Stadt getroffen habe. Wie lässt sich dieses Trauma fassen? Der ursprünglich aus der Medizin und Psychologie stammende

¹⁶ Eine vollständige Darstellung des Verlaufs und der politischen Zusammenhänge kann im Rahmen dieser Arbeit nicht vermittelt werden und wurde an anderer Stelle (bspw. bei Aust/Brinkbäumer/Schnibben 2002) schon geleistet. Ziel ist vielmehr, schlaglichtartig den (medien-)historischen Rahmen aufzuspannen, der für eine Betrachtung von Erinnerungskultur in diesem Kontext relevant ist

¹⁷ Lydia Haustein verweist darauf, dass der Angriff ohne Bildberichterstattung aus Sicht der Terroristen fehlgeschlagen wäre (vgl. Haustein 2008: 201).

¹⁸ Einen guten Überblick über Umsetzungen der genannten Bildthemen vermittelt die Diashow auf <http://www.thejournal.ie/in-pictures-the-911-attacks-219204-Sep2011/#slide-slideshow1>, aufgerufen am 16. Mai 2012.

Begriff beschreibt ebenso eine durch Gewalteinwirkung entstandene Schädigung des Körpers wie eine durch ein Erlebnis hervorgerufene psychische Verletzung. Im übertragenen physischen Sinne lässt sich damit auch die »Wunde« beschreiben, die inmitten der Metropole New York gewaltsam entstanden ist, aber eben auch Erfahrungen dieses schwerwiegenden Ereignisses auf kollektiver Ebene. Zwar ist es nicht unproblematisch, diesen Begriff auf sozio-kulturelle Prozesse zu übertragen, es kann aber durchaus helfen, einen erhellenden Zugang zum Phänomen 9/11 zu finden. Aleida Assmann findet so auch Parallelen zwischen Terror und Trauma, indem beiden die Kombination von extremer Gewalt, die Plötzlichkeit des Einschlags und die Überwältigung von Emotionen gemeinsam sei (vgl. Assmann 2011: 354). Die Bildkommunikation im Falle des 11. September ist für sie Teil der Waffe des mit Erwartungsangst verbundenen Terrors, wohingegen das Trauma eine Verbindung an eine Vergangenheit herstelle, die nicht vergehen will (vgl. Assmann 2011: 356). Eine weitere Verbindung lässt sich zwischen Trauma und Triumph herstellen in der Weise, wie der Soziologe Bernhard Giesen es tut, und wie sie sich auch auf 9/11 anwenden lässt. Für ihn stellen Triumph und Trauma zwei Pole dar, zwischen denen sich die Mythomotorik¹⁹ nationaler Identitätskonstruktion entfaltet. Dabei stellt er die These auf, dass historische Erfahrungen im nationalen Selbstbild als euphorischer Höhepunkt kollektiver Selbstübersteigerung oder als tiefgehende Erniedrigung und Demütigung verarbeitet werden (vgl. Giesen 2004: 111). Möglicherweise kann aber auch beides eintreten: Die Erfahrung der Demütigung eines terroristischen Anschlags im eigenen Land – auf lokaler Ebene der Stadt New York – führt zu einem Höhepunkt kollektiver Selbstübersteigerung, der sich in einer Aufwertung des Selbstbildes und der Herausbildung von positiv besetzten Heldenerzählungen, wie etwa um die Retter von Ground Zero zeigt, und die in medial vermittelten Bildern reflektiert werden. Aleida Assmann geht davon, dass traumatische Erfahrungen nur schwer Einlass ins Gedächtnis fänden, weil diese sich nur schwer in ein positives kollektives Selbstbild integrieren ließen (vgl. Assmann 2006: 75). Im Falle des Umgangs der US-amerikanischen, und insbesondere der New Yorker Bevölkerung mit den Ereignissen des 11. September könnte das Gegenteil der Fall sein: die durch Attacken zugewiesene Opferrolle wird zu der des Helden um-/aufgewertet. Indizien eines solchen Diskurses können sich in der um 9/11 herausbildenden Erinnerungskultur zeigen.

Der 11. September 2001 markiert für viele eine weltgeschichtliche und kulturelle Zäsur (siehe bspw. Poppe/Schüller/Seiler 2009), es wurde vielfach erklärt, dass nun nichts mehr sei, wie es war – der Literat Paul Auster merkte an, dass mit diesem Ereignis das 21. Jahrhundert erst begonnen hätte (vgl. Auster 2001: 13). Allerdings lässt sich diese Sicht relati-

¹⁹ »Mythomotorik« wurde von Jan Assmann definiert als die entweder be- oder entschleunigende Wirkung von Erinnerung in Bezug auf eine Gesellschaft, die durch bestimmte Formen der Erinnerung ausgelöst und in der jeweiligen Vergangenheit einer Gesellschaft verwurzelt ist (vgl. Assmann 1992: 80 ff).

vieren, wie die Autoren des Bandes »9/11 – Kein Tag der die Welt veränderte« darlegen (Butter/Christ/Keller 2011)²⁰. Sie formulieren die These, dass diese Geschehnisse gerade auf die USA bezogen einem Katalysator gleich längerfristige Entwicklungen verstärkt und ihnen zu größerer Sichtbarkeit verholfen hätten (vgl. Butter 2011: 9). In jedem Fall wirken sie auch zehn Jahre später und dies insbesondere in New York, der Stadt, in der fast 3.000 Menschen durch die Anschläge ihr Leben ließen und die ein zutiefst mit ihr verwachsenes architektonisches Wahrzeichen verlor. Im Folgenden wird dargestellt, welche Ereignisse den politischen und kulturellen Diskurs zu diesem Zeitpunkt prägten.

B.2.2 Der 10. Jahrestag in New York – der politisch-kulturelle Kontext

Was den gesamtpolitischen Kontext zehn Jahre nach den Anschlägen betrifft, so dauert der Krieg mit Afghanistan immer noch an und wird von der US-amerikanischen Bevölkerung vor dem Hintergrund der Toten auf US-amerikanischer Seite und der Kosten bei einer desolaten Wirtschaftslage zunehmend kritisch betrachtet. Ähnliches gilt für den Konflikt mit dem Irak, obgleich der Kriegszustand beendet ist, und die US-amerikanischen Truppen das Land bis Mitte 2012 verlassen haben sollten. Ein Ereignis, das in den USA starke Emotionen hervorgerufen und Menschen zum Jubeln auf die Straßen gebracht hat, ist die Erschießung des Al-Qaida-Führers Osama Bin Laden am 2. Mai 2011 in Abbottabad/Pakistan durch US-Soldaten auf Befehl von Präsident Obama. In der Person Bin Ladens, die leichter fassbar ist, als ein abstraktes ideologisiertes Netzwerk, konzentrierte sich scheinbar ein Gefühl erfüllter Vergeltung für die begangenen Taten.

In New York steht der angemessene Umgang mit dem Gedächtnisort Ground Zero und seine Neugestaltung im Mittelpunkt des politisch-kulturellen Diskurses. Der geplante Bau eines islamischen Gemeindezentrums in der Nähe von Ground Zero führte im August 2010 zu heftigen Kontroversen unter der Bevölkerung, in denen sich eine deutliche Ablehnung einer sogenannten »Ground Zero Mosque« manifestiert. Einen Treffpunkt für Menschen islamischen Glaubens in der Nähe des Ortes zu errichten, der von islamistischen Attentätern zu einem Ort der Trauer gemacht wurde, ist für viele New Yorker unvorstellbar. Dabei ist zu berücksichtigen, dass ein solcher Platz schon vorher existierte und es eigentlich um den Umbau eines entsprechenden Gebäudes geht, in dessen Struktur der Gebetsraum keine vordergründige Rolle spielt (siehe Freedman 2010; Hossain 2010).

²⁰ Dieser Band fällt durch seine Struktur auf: die unterschiedlichen Beiträge zu verschiedenen Perspektiven, wie Macht, Religion oder Patriotismus, gehen jeweils von einem Medienbild aus, das im jeweiligen Kontext von 9/11 zirkulierte.

Dieser Ort der Trauer erfährt durch den Bau des World Trade Center (WTC) Memorials eine besondere Würdigung. Dieses Memorial ist integraler Bestandteil des neugestalteten Areals und wurde im Rahmen der Feierlichkeiten zum 10. Jahrestag eröffnet. Die Gedenkstätte »Reflecting Absence« von Michael Arad und Peter Walker vereint eine oberirdische »Memorial Plaza«, deren Kernstück die von Wasserfällen umsäumten und mit den Namen der Opfer versehenen Metallbändern eingefassten »Fußabdrücke« der Zwillingsstürme sind, mit einem unterirdischen Memorial Museum.²¹ In unmittelbarer Nähe zu diesem gestalteten Gedächtnisort – und eigentlich als Teil dessen zu denken – ist der Turm des »One World Trade Centers«, dessen Höhe von 1.776 Fuß auf das Datum der US-amerikanischen Unabhängigkeitserklärung Bezug nimmt. Für Aleida Assmann wird nicht zuletzt durch die symbolische Höhe die Stätte des Traumas mit einer »triumphalistischen« Botschaft verknüpft und die »Bedrohung der amerikanischen Demokratie wird mit einer Geste nationaler Selbstbehauptung beantwortet« (Assmann 2005: 307). Betont sie dabei die nationale Relevanz dieses Ortes, so sollte doch nicht vernachlässigt werden, dass diese Geste auch auf der lokalen Ebene der Stadt New York gültig ist.

Das One World Trade Center wurde zum 10. Jahrestag noch nicht festig gestellt, der Rohbau erstrahlte aber bereits in den Abend- und Nachtstunden in den US-amerikanischen Nationalfarben Rot, Weiß und Blau. Der New Yorker Nachthimmel wurde außerdem vom »Tribute in Light« erleuchtet, einer Installation aus zwei vertikal in den Himmel strahlenden Lichtsäulen, die seit 2002 jedes Jahr am 11. September aktiviert wird.²² Zu den alljährlich stattfindenden Ritualen zählt auch, dass die Namen der bei den Anschlägen Verstorbenen von ihren Angehörigen verlesen werden, was 2011 erstmals am Ort des Memorials stattfand. Dies wurde sowohl landesweit im Fernsehen durch die privaten Sender Fox und MSNBC, als auch lokal im Radio durch den öffentlichen Radiosender WNYC übertragen. War 9/11 bereits ein medienübergreifendes, global ausstrahlendes Ereignis, so gilt dies auch für den 10. Jahrestag. Die schier unermessliche Fülle an medial vermittelten Erinnerungen ist nur exemplarisch darstellbar. So erstellt WNYC eine eigene Playlist auf der Basis von Hörervorschlägen.²³ Auch der New Yorker beteiligt seine Mitarbeiter und lädt sie anlässlich

²¹ Einen guten Überblick über die Gesamtgestaltung des Areals sowie über die Umsetzung des Memorials gibt die multimediale Darstellung der New York Times:

<http://www.nytimes.com/interactive/2011/08/30/us/sept-11-reckoning/ground-zero.html>, aufgerufen am 15. Mai 2012. Über die Anforderungen und Entscheidungsfindung zum Design der Gedenkstätte aus Sicht eines Jurymitglieds berichtet (Young 2006).

²² Informationen über die beteiligten Künstler und Organisatoren sind auf der Website <http://www.tributeinlight.com/> zu finden.

²³ Diese Playlist kann eingesehen werden unter <http://www.wnyc.org/articles/wnyc-news-2/2011/sep/10/measuring-time-playlist-91111/>, aufgerufen am 10. Mai 2012.

des Jahrestages ein, auf die letzten zehn Jahre und durch die Anschläge ausgelöste Veränderungen zurückzublicken, und veröffentlicht diese Rückblicke online.²⁴ In anderen Regionen und Ländern wurde dieses Ereignis – wie bereits angeklungen – ebenfalls wahrgenommen und medial aufgegriffen. Derartige medial vermittelten Erinnerungen werden allerdings im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt. Der Fokus liegt vielmehr auf Printmedien, die einen direkten Bezug zur Stadt New York haben. Die Begrenzung auf Printmedien verhilft dabei zu einer Eingrenzung des infrage kommenden Materials. Darüber hinaus rückt der Bezug zu New York als der von den Anschlägen besonders betroffenen Stadt die Erinnerungskultur ihrer Bewohner, die sich in diesem Printmedien ausdrückt, in den Vordergrund.

Nach den theoretischen Überlegungen und dem Hintergrund zu den Ereignissen von 9/11 und dem 10. Jahrestag, gibt nun der folgende Abschnitt eine Übersicht über den Forschungsstand zur Auseinandersetzung mit 9/11 aus medien- und kommunikationswissenschaftlicher Perspektive.

B.3 Forschungsstand

Eine Auseinandersetzung mit Bildern zu einem Jahrestag des 11. September vor dem Hintergrund von Erinnerungskultur und kollektivem Gedächtnis findet sich bislang nur bei Grittmann/Ammann (2009). Elke Grittmann und Ilona Ammann legen eine quantitative Bildinhaltsanalyse zu den Jahrestagen zwischen 2002 und 2006 vor, innerhalb derer wiederkehrende Bildtypen als Spiegel der Erinnerungskultur in der Berichterstattung deutscher Zeitungen und Magazine herausgearbeitet werden. Darüber hinaus wurde auf der Jahrestagung 2012 der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (DGPK) eine Studie vorgestellt, die sich im Rahmen einer standardisierten Inhaltsanalyse, die den 10. Jahrestag von 9/11 zum Anlass nimmt, das mediale Bild der Metropole New York in Bezug auf die Anschläge in verschiedenen deutschsprachigen Medien (Presse, TV, Online-Medien, Blogs etc.) zu untersuchen (o. V. 2012).

Die meisten anderen Arbeiten beschäftigen sich mit der medialen Wiedergabe der Ereignisse vom 11. September selbst (Meyer/Leggewie 2008; Weichert 2008), etwa mit dem Fokus auf das Fernsehen wie (Anker 2005; Reynolds/Barnett 2003; Riegler 2011) oder auf ausgewählte Zeitungsberichterstattung (Snellen 2006; Vecsey 2011; Wykes 2003) oder aber vergleichen die Berichterstattung in beiden Typen von Medien (Cho et al. 2003). Es findet

²⁴ Nachzulesen unter <http://www.newyorker.com/online/blogs/newsdesk/911-ten-years/>, aufgerufen am 10. Mai 2012.

auch eine Auseinandersetzung mit dem Medienereignis 9/11 und aus diesem resultierenden global und politisch wirksamen Ikonen statt (Haustein 2008).

Zwei bereits diskutierte Begriffe erscheinen in der Beschäftigung mit 9/11 immer wieder: der des Terrors (Beuthner et al. 2003), beziehungsweise des Krieges (Paul 2011), besonders aber der des durch diese Ereignisse erzeugten Traumas (Breithaupt 2003; Muntean 2009).

Weitere Studien behandeln (medial) aufgegriffene Narrative, wie zum Beispiel in einer quantitativen Untersuchung des Auftauchens bestimmter Narrative in der Presseberichterstattung anlässlich 9/11 (Dampousse/Hefley/Smith 2003), in einer Analyse der narrativen Rekonstruktion der Ereignisse durch bestimmte Personengruppen (Kandel 2003), einer Betrachtung der Bilder von Opfern (Janzing 2008) oder der Darstellung von Gesichtern (Regener 2004). Aus diesen Arbeiten lassen sich wertvolle Hinweise und Kontextinformationen für Narrative ableiten, die im zu analysierenden Material auftauchen. Wieder andere verhandeln die Anschläge als weitreichende kulturelle Zäsur, die sich sowohl in kulturellen Diskursen, aber auch in Literatur, Theater und visuellen Medien inhaltlich niederschlägt (Däwes 2011; Poppe/Schüller/Seiler 2009; Saal 2011).

Auch mögliche Auswirkungen der Anschläge auf das Wesen der journalistische Berichterstattung wird – mit Fokus auf die USA und Großbritannien – beleuchtet (Zelizer/Stuart 2011) sowie Veränderungen in der Krisenberichterstattung vor und nach dem 11. September thematisiert (Beuthner et al. 2003).

Nach diesem Überblick über relevante bereits existierende Forschung wird im nächsten Abschnitt die zentrale Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit hergeleitet.

B.4 Die zentrale Forschungsfrage

Im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen Bilder, die in Printmedien veröffentlicht wurden, die zum 10. Jahrestag von 9/11 in der Stadt New York erschienen sind. Sie sind Teil der Wirklichkeitskonstruktion der Beteiligten und zeigen, welche Themen und Inhalte des kollektiven Gedächtnisses vom gegenwärtigen Zeitpunkt des 10. Jahrestages diese mit ihren jeweiligen Bezugsrahmen rekonstruieren. Wie dargelegt, lässt sich dabei das ursprüngliche Ereignis 9/11 sowohl im kommunikativen als auch im kulturellen Gedächtnis in der Erll'schen Konzeption verorten, wohingegen die im zeremonialisierten Umfeld des Jahrestags publizierten Printmedien als Objektivationen des kulturellen Gedächtnisses im Assmann'schen Sinn fassbar sind.

Im Folgenden wird Erlls Kompaktbegriff eines Mediums des kollektiven Gedächtnisses in seiner erweiterten Form zugrunde gelegt. Die materiale Dimension zeigt sich in den veröffentlichten Medienbildern als semiosefähigen Kommunikationsinstrumenten und den

Printmedien selbst als konkreten Gedächtnismedienangeboten, die auf der Basis bestimmter Medientechnologien – in diesem Fall als Druckerzeugnis – Gedächtnisinhalte verbreiten und tradieren. Die soziale Dimension bestimmt den Produktions- und Medienkontext der Bilder und des jeweiligen Printmediums. Und schließlich schlägt sich die mentale Dimension in den erinnerungskulturellen Schemata und Codes nieder, die sich im Prozess der Bildkommunikation in den Medienbildern manifestieren und die Spiegel des aktiven Funktionsgedächtnisses sind. In der vorliegenden Arbeit werden diese künstlichen Zeichen, die visuell wahrnehmbarer Ausdruck der von den unterschiedlichen beteiligten Gruppen gelebten Erinnerungskulturen um den 10. Jahrestag von 9/11 sind, als »visuelle Erinnerungen« verstanden.

Anhand dieser visuellen Erinnerungen soll die Frage beantwortet werden, **wie sich visuelle Erinnerungskultur am Beispiel ausgewählter Printmedien zum 10. Jahrestag von 9/11 in New York City darstellt**. Diese Hauptfrage der Arbeit wird dabei flankiert von folgenden Unterfragen:

- Was wird auf welche Art thematisiert? Lassen sich in den betrachteten Printmedien unterschiedliche oder gemeinsame Narrative festmachen? Wie werden diese umgesetzt?

Dabei wird unter anderem zu untersuchen sein, inwieweit sich die Selbsteinschätzung und Identitätsbildung unterschiedlicher Gruppen, etwa der New Yorker als Opfer oder der Angehörigen der Opfer, in bestimmten visuell dargestellten Narrativen reflektiert. Auch die Rolle des Gedächtnisorts Ground Zero ist zu beleuchten.

- Mit welchen Motiven und Symbolen wird dabei operiert? Aus welchem Kontext stammen diese?

Hierbei ist etwa interessant, inwieweit Bezüge zum originären Ereignis hergestellt werden oder aktuelle Themen wieder der Bau des Memorials an Ground Zero zum Tragen kommen.

C Die ikonologische Kontextanalyse als Methode

Wie bereits dargelegt, sind die in den zu untersuchenden Printmedien eingebetteten Bilder bereichende Zeugnisse der Erinnerungskultur und sollen als solche genutzt werden, um Aussagen darüber zu treffen, welche Themen anlässlich des 10. Jahrestags von 9/11 verhandelt werden und wie sich dies durch visuelle Erinnerungen rekonstruieren lässt.

Wie dies genau geschieht, soll mithilfe der ikonologischen Kontextanalyse untersucht werden. Daher wird zunächst diese Methode in ihrer Eigenart skizziert. Im Anschluss wird ihre Anwendung im Rahmen der vorliegenden Studie dargestellt und eine ausführliche Beschreibung des auszuwertenden Materials vorgenommen. Darüber hinaus wird das konkrete Vorgehen beschrieben und die erfolgten Einzelbildanalysen detailliert vorgestellt.

C.1 Darstellung der ikonologischen Kontextanalyse

Bei der ikonologischen Kontextanalyse handelt es sich um eine qualitative Methode zur Einzelbildanalyse. Sie basiert auf der in der Kunstgeschichte verwurzelten ikonografisch-ikonologischen Bildinterpretation in der Tradition der Kunstwissenschaftler Aby Warburg und Erwin Panofsky. Sie erweiterten die kunsthistorische Methode der auf das Beschreiben und Einordnen der Bildinhalte fokussierten Ikonografie hin zur Ikonologie, die mit ihrer Perspektive über den reinen Bildinhalt hinaus geht, in dem sie sich zum Ziel macht, den kulturellen, sozialen und historischen Hintergrund von Bildthemen aufzudecken und aus diesem Hintergrund die jeweils spezifische Darstellungsform zu erklären (vgl. van Straten 2004: 24 f.). Panofsky spricht in diesem Zusammenhang von der »Ikonologie als einer ins Interpretatorische gewandten Ikonographie« (Panofsky 2006a: 43). Möglich wird dies zunächst durch ein durch Warburg aktualisiertes Bildverständnis, das die Aussage des Bildes, sein Motiv und seine Bedeutung in den Vordergrund rückt und nicht mehr nur die ästhetische oder künstlerische Qualität betont (vgl. Lobinger 2012: 250; Müller 2003: 249). In der Folge gewinnen bei der Analyse eines Bildes Aspekte wie Materialeigenschaften, der Produktionskontext oder auch die historische Einbettung an Wichtigkeit (vgl. Knieper 2003: 194). Der Verdienst Panofskys besteht insbesondere darin, dass er ein ikonologisches Schema zur Bildanalyse entwickelt hat, das sich aus drei Stufen zusammensetzt, die wiederum mit von Karl Mannheim definierten Sinnebenen in Verbindung stehen (vgl. Lobinger 2012: 250 ff; Müller 2001: 14 f; Panofsky 2006b, 2006b):

1. Mit der *vor-ikonografischen Beschreibung* wird der dargestellte Bildinhalt bestimmt. Durch sie soll das »primäre oder natürliche Sujet« erfasst werden, wobei Panofsky eine Unterscheidung zwischen einem »tatsachenhaften« und einem »ausdruckshaften« Sujet vornimmt. Hierfür müssen die dargestellten Formen erkannt und als künstlerische Motive in Beziehung zueinander gesetzt werden (vgl. Panofsky 2006a: 37). Gegenstand der Interpretation ist jene primäre Sinnschicht, in die man aufgrund der eigenen »vitalen Daseinserfahrung« vordringen kann (Panofsky 2006b: 10).
2. Die *ikonografische Analyse* dient der Feststellung des »sekundären oder konventionalen Sujets« und damit der Bedeutung der dargestellten Formen oder Motive, indem Bilder, Anekdoten und Allegorien als solche identifiziert werden. Ihre Darstellungsweise beruht auf einer Form von historischer Übereinkunft, deren Manifestierung anhand des vorliegenden Bildes erkannt werden soll. Dies wiederum ist nur möglich, wenn die abgebildeten Motive zuvor korrekt ermittelt wurden (vgl. Panofsky 2006a: 37 ff.). Um eine ikonografische Analyse durchführen zu können, müssen bestimmte Themen und Vorstellungen bekannt sein, die durch die bereits erwähnten literarischen Quellen vermittelt werden – gelesen oder in mündlicher Tradition (vgl. Panofsky 2006a: 48 f.). Auf diese Weise kann eine Annäherung an den Bedeutungssinn erfolgen (vgl. Panofsky 2006b: 10).
3. Die *ikonologische Interpretation* hat zum Ziel, die »eigentliche Bedeutung oder den Gehalt« des vorliegenden Werkes zu begreifen. Dafür ist es nötig, die zugrunde liegenden Prinzipien zu ermitteln, durch die sich zum Beispiel die Grundeinstellung einer Epoche, einer Klasse oder einer religiösen Überzeugung zeigen. Die identifizierten Formen, Motive, Bilder und Allegorien werden dabei als Manifestationen dieser Prinzipien verstanden. Eine ikonologische Interpretation kann nur gelingen, wenn der Interpretierende seine »synthetische Intuition« einsetzt (vgl. Panofsky 2006a: 54). Diese synthetische Intuition erfährt ihr Korrektiv in der Einsicht in die Art und Weise, wie unter unterschiedlichen historischen Bedingungen die allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes mittels bestimmter Tendenzen und Vorstellungen ihren Ausdruck fanden. Er bezieht sich hierbei auf eine »Geschichte kultureller Symptome« und konstatiert, dass für die Feststellung der eigentlichen Bedeutung kulturelle Dokumente hinzugezogen werden müssen, die über den politischen, religiösen, philosophischen und gesellschaftlichen Kontext Auskunft geben (vgl. Panofsky 2006a: 55). Die Analyse erreicht so die Ebene des Dokumentsinns, der die Einordnung in einen größeren Bedeutungszusammenhang beinhaltet (vgl. Panofsky 2006b: 25 f.).

Auf diese Weise ermöglicht die ikonologische Analyse einen interpretativen Zugang zu den Bedeutungen von Bildern und eben auch zu kollektiven Bildbedeutungen und ist daher für kommunikationswissenschaftliche Fragestellungen besonders vielversprechend (vgl. Kappas/Müller 2006: 12 ff). Allerdings ist die Methode in ihrer Anlage stark der Anwendung auf Kunstwerke verhaftet, sodass es gewisser methodologischer Anpassungen bedarf, um sie für Medienbilder zu nutzen. Dabei ist zunächst festzustellen, dass vor-ikonografische Beschreibung und ikonologische Analyse in diesem Fall größtenteils zusammenfallen.²⁵ Ein an ein »Trägermedium« gebundenes Medienbild (Knieper 2003: 196) steht in der Regel nicht allein, sein inhaltlicher Kontext ist bekannt und wird beispielsweise durch umgebenden Text offenbar, sodass die Bedeutung dargestellter Elemente sich schneller erschließt. Ohne hin können Medienbilder ohne Berücksichtigung dieses *Kontexts* im wahrsten Sinne des Wortes nicht angemessen beurteilt werden, da diese Medienbotschaft als Ganzes konzipiert und als solches auch von den Rezipierenden wahrgenommen wird (vgl. Lobinger 2009: 112, 2012: 52, eigene Hervorhebung).

Darüber hinaus erscheint eine Verknüpfung mit dem Modell des in Abschnitt B.1.2.2 vorgestellten Prozesses der Bildkommunikation sinnvoll, wie sie auch von Bock, Knieper und Isermann vorgenommen wird. Sie setzen dabei an der dritten Stufe an und erweitern diese zur *systematisch-ikonologischen Interpretation*, sodass über die manifesten Bildinhalte hinaus nun die verschiedenen medial bedingten strukturellen Kontexte wie Strategie, Ereignis, Produktion, Distribution, Rezeption und kognitive Verarbeitung von Medienbildern integriert werden und die Methode damit dem mehrstufigen Prozess der Bildkommunikation gerecht wird (vgl. Bock/Isermann/Knieper 2011: 63). Ausgehend vom Medienbild kann dieser Kommunikationsprozess rückwärts- oder vorwärtsgerichtet rekonstruiert werden – abhängig davon, ob Aussagen über den Kommunikator oder die Rezeptionsebene getroffen werden sollen (vgl. Bock/Isermann/Knieper 2011: 58). Im Fokus der vorliegenden Arbeit liegt dabei die rückwärtsgerichtete Rekonstruktion, da ausgehend vom Material visuelle Erinnerungen und ihre zugehörigen Produktionszusammenhänge analysiert werden sollen. Es geht darum, sowohl den Bildinhalt mit allem was dargestellt wird zu durchdringen und vorhandene politische und kulturelle Bezüge zu erkennen, als auch das Bild in den Produktionszusammenhang einzuordnen und aus diesem herrührende Einflüsse aufzuspüren. Daher ist die ikonologische Kontextanalyse in dieser Ausprägung besonders geeignet, die verschiedenen Narrative herauszuarbeiten, die im Material im Bezug auf das kollektive Erin-

²⁵ Allerdings handelt es sich bei der Abgrenzung der drei Stufen ohnehin eher um eine analytische Trennung. Die betrachteten unterschiedlichen Ebenen der Interpretation erscheinen gemäß Panofsky hierbei zwar als unabhängige Operationen, diese verschmelzen aber in der eigentlichen Arbeit zu einem unteilbaren Prozess (vgl. Panofsky 2006a: 56).

nen des 10. Jahrestags von 9/11 auftauchen.²⁶ Der Fokus der Untersuchung wird dabei auf dem Produktionskontext und damit dem Umfeld von Erzeugung und Verbreitung der jeweiligen Printmedien liegen, die Rezeption der im Sample enthaltenen Bilder wird nicht analysiert.

C.2 Anwendung der ikonologischen Kontextanalyse auf das vorliegende Material

Bevor die Methode der ikonologischen Kontextanalyse auf das Sample angewendet wird, soll das vorliegende Material zunächst genauer beschrieben werden. Damit wird – mit Blick auf den Prozess der Bildkommunikation – bereits im Ansatz der Medien- und Produktionskontext der betrachteten Bilder dargestellt. Der Medienkontext ist auf der übergeordneten Ebene der Eigenschaften des jeweiligen Printmediums, wie etwa der Zielgruppe, des Formats etc., allen Bildern gemeinsam, die aus diesem Printmedium stammen. Auch der Strategiekontext soll im Zusammenhang mit dem jeweiligen Printmedium diskutiert werden. Im nächsten Schritt wird eine Gruppierung des vorliegenden Materials vorgenommen, um auf dieser Basis die Einzelbilder zu bestimmen, auf welche die ikonologischen Kontextanalyse angewendet werden soll. Daran anschließend werden die Einzelbildanalysen vorgestellt.

C.2.1 Strategie-, Produktions- und Medienkontext: Beschreibung und Einordnung des Materials

Die zu untersuchenden Printmedien verbindet Erscheinungsort und -zeitpunkt. Darüber hinaus unterscheiden sie sich stark hinsichtlich der Ansprache ihrer Zielgruppe, der Art der Verbreitung und ihrer Aufmachung. Das zu untersuchende Sample besteht aus folgenden drei Printmedien als konkreten Gedächtnismedienangeboten:

²⁶ Auch Marion Müller nimmt eine Modifikation der ikonologischen Analyse für die Untersuchung von Medienbildern vor, allerdings in einer Form, die für die Bearbeitung der Fragestellung weniger geeignet ist: Sie ordnet die drei Analyse-Ebenen unterschiedlichen, medienbezogenen Kontexten zu. So wird auf der Ebene der vor-ikonografischen Beschreibung der Form-/Gestaltungskontext untersucht, auf der Ebene der ikonografischen Analyse der Produktionskontext und auf der Ebene der ikonologischen Interpretation der Rezeptionskontext betrachtet, wobei bestehende Wechselwirkungen zwischen den Ebenen durchaus berücksichtigt werden (vgl. Müller 2011: 46 ff).

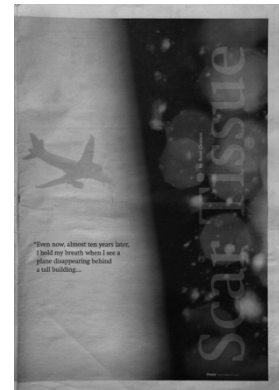
1. metro



2. New Yorker



3. Scar Tissue



Im Folgenden wird der allgemeine Kontext des jeweiligen Printmediums erläutert und so dann auf die untersuchte Ausgabe und das enthaltende Bildmaterial eingegangen. Dabei werden nicht nur Fotografien, sondern auch andere bildliche Darstellungen wie Illustrationen einbezogen.

C.2.1.1 metro

Bei *metro* handelt es sich um eine anzeigenfinanzierte Gratiszeitung, die von sich selbst behauptet, »the world largest global newspaper« zu sein.²⁷ Sie wird herausgegeben von metro International S.A., einer schwedischen Mediengesellschaft mit Sitz in Luxemburg und kann der Boulevardpresse²⁸ zugerechnet werden. Die Zeitung richtet sich besonders an Pendlerinnen und Pendler, die sich täglich im Berufsverkehr mit öffentlichen Verkehrsmitteln, vorzugsweise der U-Bahn, in den großen Ballungszentren bewegen. Die erste Ausgabe erschien 1995 in Stockholm. Mittlerweile werden montags bis freitags nach eigenen Angaben 67 Ausgaben in 22 Ländern in 15 Sprachen veröffentlicht, Samstagsausgaben erscheinen in Stockholm, Santiago, São Paulo und Lima. Außerdem erreicht *metro* täglich 17 Millionen Leserinnen und Leser, von denen 66 Prozent zwischen 18 und 39 Jahren alt sind.²⁹ Die einzelnen Ausgaben werden dabei lokal produziert.³⁰ In den USA erscheint *metro* außer in New York auch in Boston und Philadelphia und wird dort, wie auch überall anders, an Punkten mit besonders hohem Personenaufkommen verteilt, also etwa am Eingang von

²⁷ Text der Unterzeile des Logos, unter anderem zu sehen auf <http://www.metro.lu/about>, abgerufen am 5. Juni 2012.

²⁸ Dieser Begriff umschreibt ursprünglich die Straßenverkaufspresse und bezeichnet eine Presseform, die sich durch eine Aufmachung und Themenwahl auszeichnet, die auf eine Emotionalisierung der vermittelten Inhalte abzielt (vgl. Meyn/Chill 2004: 97).

²⁹ Ebenfalls auf <http://www.metro.lu/about>, abgerufen am 5. Juni 2012.

³⁰ Trotz mehrmaliger Nachfragen konnte leider nicht ermittelt werden, welchen Umfang der überregionale Mantel genau hat.

Bahnhöfen, an Kreuzungen, aber auch in Bürogebäuden über Zeitungsboxen, denen die Zeitungen per Selbstbedienung entnommen werden. Die Zeitung wird im tabloid-ähnlichen Format von 280 x 325 mm vierfarbig produziert und hat einen Umfang von etwa 32 Seiten.

Betrachtet wird die New Yorker Wochenendausgabe für das Wochenende vom 9. bis zum 11. September. Diese Ausgabe erscheint zunächst durch die Gestaltung von Titel und Rückseite wie eine Sonderausgabe zum 10. Jahrestag. Dieser Eindruck entsteht, weil im Gegensatz zu den sonst üblichen Ausgaben ein zusätzlicher Umschlag hinzugefügt wurde, der zumindest in Teilen als Werbefläche genutzt wird. Dieser Umstand wird allerdings erst auf den zweiten Blick deutlich, da die Gestaltung außen von einzelnen Motiven und sehr wenig Text bestimmt wird (siehe Abbildung 3 und Abbildung 4) – auf dem Bild der Freiheitsstatue ist links unten allerdings der Schriftzug »Duane Reade. Your city drugstore« zu erkennen.



Abbildung 3: metro_08, äußerer Umschlag von »metro«



Abbildung 4: metro_01, Ansicht des eigentlichen Titels auf der dahinter liegenden Seite

Zudem findet eine inhaltliche Auseinandersetzung nur in einem Teil der Zeitung statt. Daher sind nur Auszüge des Inhalts für die Bearbeitung der Fragestellung relevant. Insgesamt handelt es sich um es 17 Fotos, die in direktem Zusammenhang mit Artikeln veröffentlicht wurden, die über einen thematischen Bezug verfügen, sowie drei Anzeigen, die inhaltlich Bezug nehmen. Zudem enthält diese Ausgabe in der Heftmitte ein Poster mit einer Zeichnung, die ebenfalls auf die Erinnerung an 9/11 verweist. *metro* stellt mit »9/11 – ten years after« auch ein Online-Angebot bereit, das der Erinnerung an dieses Ereignis gewidmet ist (o. V. 2011). Auf dieses wird – jeweils unter Verwendung des gleichen Fotos – zweimal innerhalb des Hefts verwiesen. Die vorhandenen Bilder lassen sich in unterschiedlicher Schwerpunktsetzung sowohl im journalistischen, als auch in den kommerziellen oder künstlerischen Kontext einordnen. Eine durchgängige Strategie, die Auswahl oder Erstellung dieser Bilder betrifft, lässt sich zunächst nicht erkennen. Dies ist gegebenenfalls beim Einzelfall näher zu betrachten.

C.2.1.2 New Yorker

Der *New Yorker* ist ein intellektuell orientiertes Stadtmagazin, das trotz der umfangreichen lokalen Veranstaltungshinweise auch überregional vorrangig in den US-amerikanischen Metropolen rezipiert wird. Es erscheint seit 1925, ursprünglich wöchentlich, mittlerweile mit 47 Ausgaben im Jahr.³¹ Nach Angaben des »Audit Bureau of Circulation« beträgt die durchschnittliche monatliche verkaufte Auflage 1.047.260 Stück (Audit Bureau of Circulations 2011). Wie bei den meisten US-amerikanischen Zeitschriften üblich, wird

³¹ Einen Abriss der Geschichte dieser Zeitschrift liefert (Yagoda 2000).

auch der *New Yorker* stark von Abonnenten rezipiert.³² Er wird seit 1999 von dem großen US-amerikanischen Zeitschriftenverlag Condé Nast Publications hergestellt und vertrieben.³³ Der inhaltliche Fokus liegt auf aktuellen politischen, sozialen und kulturellen Themen, die durch Darstellungsformen wie Reportage, Kommentar, Essay, Satire und Gedicht aufgegriffen werden. Der *New Yorker* bietet dabei auch eine Plattform für US-amerikanische Gegenwartsliteratur, indem in jeder Ausgabe eine Kurzgeschichte veröffentlicht wird. Auch eine Karikatur ist fester Bestandteil jeder Ausgabe. Darüber hinaus zeichnet sich der *New Yorker* durch seine markante und beständige Gestaltung aus: die charakteristische Schriftart, die für den Schriftzug im Titel und für die Überschriften verwendet wird, wurde von Rea Irvin eigens kreiert (s. Abbildung 5). Für das Cover wiederum werden nur Grafiken eingesetzt, die mitunter von namhaften Künstlern und Grafikern wie beispielsweise Art Spiegelman gestaltet sind. Die Zeitschrift wird farbig im Format 197 x 270 mm produziert und hat einen Umfang von etwa. 90 Seiten.

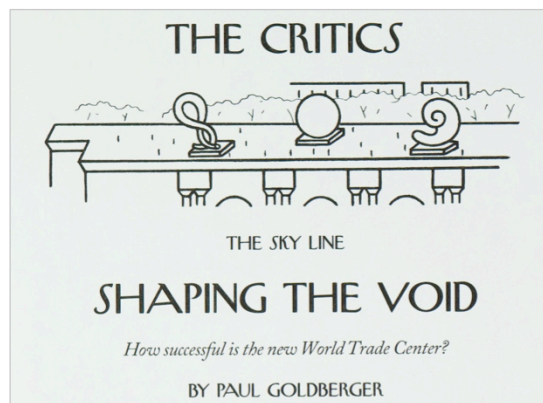


Abbildung 5: Beispiel aus dem Sample für die im »New Yorker« verwendete Schrift von Rea Irvin

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird die Ausgabe vom 12. September 2001 betrachtet, die das Schwerpunktthema »After 9/11« hat und in großen Teilen dem 10. Jahrestag gewidmet ist. Neben Reportagen und Kommentaren finden sich hier ein Editorial mit dem Titel »When the towers fell« sowie Essays bekannter Literaten wie Colum McCann, Jonathan Safran Foer oder Zadie Smith, die sich mit der Erinnerung an die Anschläge und die letzten zehn Jahren beschäftigen. Diese werden begleitet von Grafiken, Illustrationen und einer Fotostrecke des Magnum-Fotografen Chris Anderson. Insgesamt

³² Im britischen Fachmagazin »In Publishing« wird 2004 von einem Anteil von 80 Prozent am Gesamtzeitschriftenumsatz ausgegangen. Aktuelle Daten hierzu waren kostenfrei nicht erhältlich.

³³ Interessanterweise gehört Condé Nast zu den Ankermietern des neuen One World Trade Centers. Das Unternehmen, das auch »Vanity Fair« und »Vogue« herausgibt, hat dort ab 2014 eine Fläche von 93.000 m² angemietet

(http://www.nytimes.com/2010/08/04/nyregion/04conde.html?_r=3&hp,

<http://www.bild.de/news/ausland/one-world-trade-center/conde-nast-zwei-milliarden-miete-neues-world-trade-center-17981968.bild.html>), abgerufen am 3. Juni 2012.

gehören 14 Bilder zum Sample. Hierzu zählen die eben erwähnte Fotostrecke, sowie eine Karikatur und drei Grafiken, von denen eine Teil einer Anzeige ist. Auch hier lassen sich die Bilder mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung sowohl im journalistischen, als auch in den kommerziellen oder künstlerischen Kontext einordnen. Ebenso ist hier eine durchgängige Strategie hinter den Bildern zunächst nicht offensichtlich. Eine solche kann aber beispielsweise der Fotostrecke zugrunde gelegen haben und im Einzelfall analysiert werden.

C.2.1.3 Scar Tissue

Im Gegensatz zu den beiden eben vorgestellten Printmedien handelt es sich bei *Scar Tissue* nicht um eine periodische, sondern eine einmalige, eher dem künstlerischen Kontext zuzuordnende Publikation. Sie wurde von dem Fotojournalisten René Clement in Kooperation mit der niederländischen Zeitung »Trouw« veröffentlicht und am 11. September 2011 in einer Auflage von 8.000 Exemplaren in Downtown New York verteilt, also im unmittelbaren Umfeld von Ground Zero. Darüber hinaus erschien sie in niederländischer Sprache als Beilage der »Trouw« am 10. September 2011 in den Niederlanden und als Beilage von »De Tijd« in Belgien.³⁴ *Scar Tissue* kommt vollständig ohne Anzeigen aus, da sich Clement für die Realisierung dieses Projekts der gemeinschaftlichen Finanzierung über Crowdfunding³⁵ bediente und hierüber 6.000 US-\$ von Unterstützerinnen und Unterstützern erhalten hat (s. Clement 2011). Der seit vielen Jahren in New York lebende Niederländer, der auch Augenzeuge der Ereignisse von 9/11 war, hat im August 2010 begonnen, den – wie er sagt – »Heil- und Wiederherstellungsprozess« (recovery) der Stadt für ein Jahr bildlich festzuhalten. Dies wird auch an dem Titel deutlich, den er für diese Arbeit wählt: mit dem englischen Ausdruck für Narbengewebe nimmt er Bezug auf die bereits erwähnte traumatische Wunde, die die Anschläge der Stadt New York und ihren Bewohnern beigefügt hat. Er drückt dies folgendermaßen aus:

»In August 2010, I started a year-long journey as a New York based photographer, to create a pictorial study of my home town as it continues to recover from the 9/11 tragedy ten years on. I wanted to feel the pulse of the city to determine if its wounds remain open, have healed or if scar tissue has formed« (Clement o. J.).

Die von Clement aufgenommenen Fotografien sind allesamt uninszenierte Momentaufnahmen aus dem New Yorker Stadtbild. Sie wurden nach Angaben Clements mit einer Pentax 67, einer analogen Mittelformatkamera aufgenommen, die Bilder mit einem Seiten-

³⁴ *Scar Tissue* wurde zudem mit dem European Newspaper Award ausgezeichnet.

³⁵ Im Deutschen wird diese Finanzierungsform auch als Schwarmfinanzierung bezeichnet. Bei dieser wird über das Internet zur finanziellen Unterstützung einer bestimmten Projektidee aufgerufen, um so eine möglichst große Anzahl von Kapitalgebern zu finden.

verhältnis von 6:7 erzeugt. Dieses beruht auf der Größe des Negativs von 6 x 7 cm. Diese ermöglicht hochauflösende, sehr detailreiche Aufnahmen, die im Gegensatz zu Kleinbildnegativen auch für eine stark vergrößerte Wiedergabe geeignet sind. Dieser Aspekt ist auch ein Grund für die Wahl dieser Kamera. Darüber hinaus zwingt sie zu einer sehr konzentrierten und fokussierten Arbeitsweise, da eine Filmrolle jeweils nur zehn Bilder enthält. Alle Fotos wurden in schwarz-weiß aufgenommen, um damit die am sonnigen 11. September 2001 entstandenen Farbbilder zu kontrastieren und den Aufnahmen zudem mehr die Anmutung eines historischen Dokuments zu geben:

»When 9/11 happened I took color photographs, and the light was beautiful that day, blue skies. I thought it would be more interesting to do B&W, as a contrast and to confuse people a bit, make it more an historical document« (Clement, E-Mail vom 4. Juli 2012).

Die Bilder werden begleitet von Zeitzeugenberichten sowie von prägnanten Zitaten, z. B. von den Bürgermeistern von New York oder von den US-Präsidenten aus den letzten zehn Jahren. Für die Texte und Interviews ist Bas ten Hond verantwortlich, der als Korrespondent für die »Trouw« tätig ist. An der Gestaltung der Zeitung wirkte Frank Castelein mit, ebenfalls Mitarbeiter der »Trouw«. Mit einer Größe von 285 x 420 mm geht das Format etwas über das übliche halbnordische Zeitungsformat hinaus, das üblicherweise bei 285 x 400 mm liegt. Die Zeitung hat einen Umfang von 40 Seiten und ist ungeheftet. *Scar Tissue* zeichnet sich wie *metro* durch eine besondere Umschlaggestaltung aus, indem Titel und Rückseite inhaltlich und visuell Bezug aufeinander nehmen (siehe Abbildung 6). Die Fotos auf dem Umschlag, sowie die ersten beiden im Inhalt sind nach Auskunft des Fotografen die einzigen, die nachträglich bearbeitet wurden.

Aufgrund der thematischen Ausrichtung von *Scar Tissue* gehören alle 33 enthaltenen Fotografien zu dem zu betrachtenden Sample dieser Arbeit. Sie teilen damit den oben dargestellten Strategiekontext, der daher bei einzelnen Bildern aus *Scar Tissue* nicht erneut diskutiert wird.

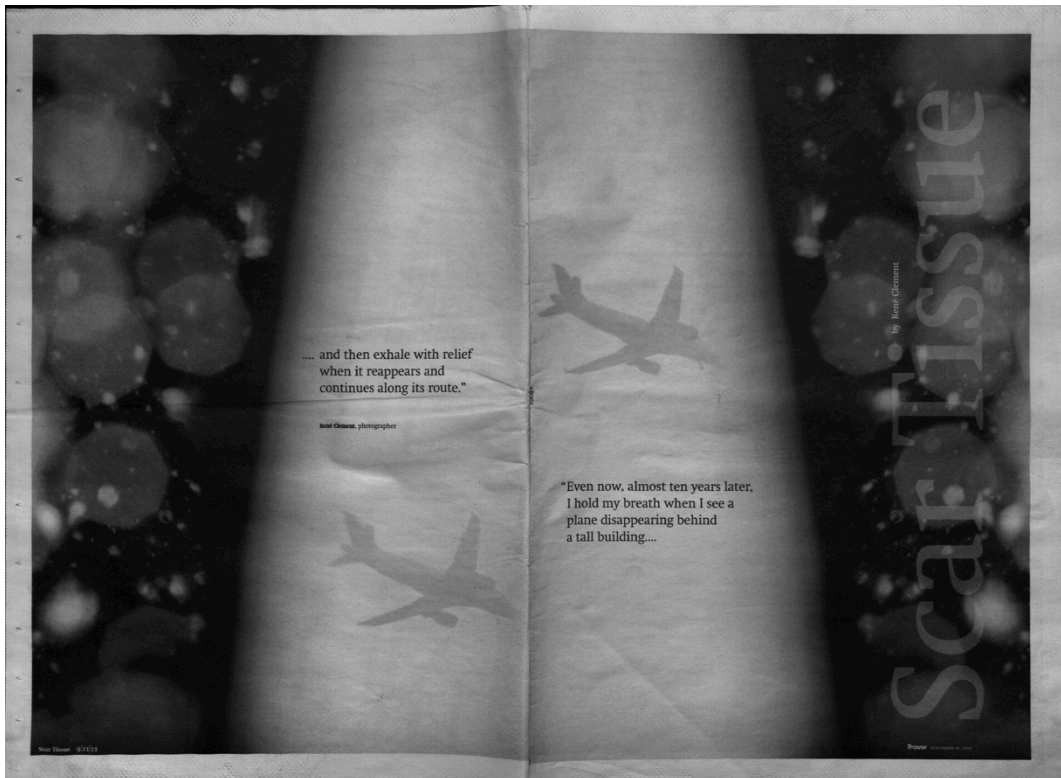


Abbildung 6: Titel und Rückseite von »Scar Tissue«

Damit umfasst das zu untersuchende Sample insgesamt 70 Bilder, die es im Sinne der Forschungsfrage zu analysieren gilt.

C.2.2 Analyse des Bildmaterials

C.2.2.1 Erste Annäherung

Zunächst wird das gesamte Material gesichtet und zu jedem Bild eine Spontanbeschreibung angefertigt. Müller gibt den Hinweis, noch vor der detaillierten Bildbeschreibung und -analyse erste Eindrücke festzuhalten, da diese Spontanbeschreibungen ein hilfreiches Korrektiv sowohl bei der Bedeutungszuweisung als auch bei der Interpretation sein können, da sonst das Neue oder Ungewöhnliche möglicherweise mit der Zeit aus dem Blick gerät (vgl. Müller 2003: 35). Diese Beschreibungen liegen im Anhang dieser Arbeit bei (siehe G.2.2).

Im nächsten Schritt wird das Material nach ähnlichen Bildinhalten und Ähnlichkeiten im dargestellten Sujet gruppiert. Dabei wird neben dem Bild selbst auch sein Kontext innerhalb des jeweiligen Printmediums zu Hilfe genommen. Die größte Gruppe bilden die Bilder, die einen Bezug zum *Ort der Anschläge* herstellen. Dies geschieht unter anderem dadurch, dass auf das Fehlen der Zwillingstürme in der Skyline von Manhattan Bezug genommen wird. Dies wird deutlich, indem vier dieser Bilder den erwähnten »Tribute in Light« in unterschiedlicher Weise thematisieren. Weitere Bilder stehen im weitesten Sinn in Relation zu Ground Zero, weil sie diesen Ort in unterschiedlicher Weise aufnehmen.

Häufiges Motiv ist dabei das im Bau befindliche Memorial, beziehungsweise das One World Trade Center. Es fällt dabei auf, dass dieses Motiv in *metro* nicht in Erscheinung tritt, in *Scar Tissue* aber stark vertreten ist. Eine kleine, aus *Scar Tissue* stammende, Gruppe von Bildern greift zudem die Demonstrationen um die sogenannte »Ground Zero Mosque« auf.

Eine ebenfalls große Anzahl von Bildern rückt die *Darstellung von Personen* in den Vordergrund. Hierbei lassen sich zwei Arten von Personendarstellung unterscheiden. Zum einen werden Personen aufgrund ihrer offiziellen Funktion abgebildet, wie z. B. der jetzige und der frühere Präsident der Vereinigten Staaten, Barack Obama und George W. Bush, oder der ehemalige Bürgermeister von New York, Rudolph Giuliani, die anlässlich des 10. Jahrestages eine Stellungnahme abgeben. Alle diese Bilder stammen aus *metro*. Zum anderen werden Personen dargestellt, die als Zeitzeugen, Angehörige von Opfern oder Betroffene eine direkte oder indirekte persönliche Verbindung zu den Ereignissen des 11. September haben, wobei sich diese Unterscheidung nicht trennscharf vornehmen lässt. Als Angehörige wird beispielsweise die Tochter eines ums Leben gekommenen, posthum mit einer Ehrenmedaille ausgezeichneten New Yorker Polizisten, mit dessen Dienstmütze dargestellt (*metro_02_b*). Zu den Betroffenen zählen sowohl Personen, deren Gesundheit durch die Arbeit in den Ruinen von Ground Zero stark geschädigt wurde (*ScarTissue_12*), als auch solche, deren Leben durch den Krieg im Irak tief beeinflusst wurde (*NewYorker_07*).

Nationale Symbole spielen ebenfalls eine wichtige Rolle. Hier tritt insbesondere die US-amerikanische Flagge immer wieder in Erscheinung, und zwar bei zehn Bildern. Allerdings steht bei keinem der Bilder aus dem *New Yorker* diese Flagge im Vordergrund. Auch die Freiheitsstatue wird bildlich aufgegriffen, wobei dieses sowohl als nationales Symbol für die USA, als auch aufgrund ihrer Verortung in den Gewässern vor New York als Symbol dieser Stadt verstanden werden kann.

Zu den weiteren dargestellten Inhalten zählt der *Tod Bin Ladens*, der auf zwei Bildern in *Scar Tissue* thematisiert wird (*ScarTissue_10_6*, *ScarTissue_10_11*). In diesem Printmedium wird auch der *Angriff auf einen muslimischen Taxifahrer* mit zwei Bildern aufgegriffen (*ScarTissue_08_a*, *ScarTissue_08_b*). Mit der Darstellung von bewaffneten Polizisten und Überwachungsmonitoren in *New Yorker* und *Scar Tissue* wird eine wahrgenommene *Bedrohung der Sicherheit* zum Thema gemacht (*NewYorker_08_a*, *NewYorker_08_b*, *ScarTissue_10_5*).

Ein unmittelbarer Bezug auf das *Ursprungsereignis* ist nicht stark ausgeprägt oder zumindest nicht in der Form, dass die von den Flugzeugen getroffenen Zwillingstürme gezeigt werden. Auf Titel und Rückseite von *Scar Tissue* ist der Umriss eines Flugzeugs zu sehen (*ScarTissue_01*), *metro* bildet das in Flammen stehende Pentagon ab (*metro_05_b*). Die Darstellung von Feuerwehrhelmen im *New Yorker* kann hierunter ebenso gefasst werden

wie jene von drei Feuerwehrleuten, die auf Ground Zero eine US-amerikanische Flagge aufrichten (metro_01_b). Dabei wird wiederum auf nationale Symbole Bezug genommen.

Einige Bilder lassen sich hinsichtlich des dargestellten Inhalts nicht zusammenfassen und werden in einer Residualgruppe gesammelt. Eine Übersicht dieser Gruppierung nach dargestellten Inhalten ist im Anhang zu finden (siehe G.2.3).

Im nächsten Schritt werden die Bilder unter formalen Kriterien betrachtet und nach der Art des Transferbildes unterschieden. Dabei lässt sich feststellen, dass es sich nur bei sieben von ihnen nicht um Fotografien, sondern um Grafiken handelt. Von diesen stammen fünf aus dem *New Yorker* und zwei aus der *metro*. Dabei stellen alle Grafiken aus dem *New Yorker* inhaltlich einen Bezug zu den Zwillingstürmen her (NewYorker_02, NewYorker_03, NewYorker_04, NewYorker_11), eine von ihnen befindet sich auf dem Cover (NewYorker_01). In den Grafiken aus der *metro* findet sich ein indirekter Verweis, indem auf die Türme durch zwei Kerzen in entsprechender Anordnung verwiesen wird (metro_09). Die zweite Grafik ist eine typografische Darstellung, die ein gezeichnetes Element enthält (metro_04_c). Eine Darstellung dieser Gruppierung nach formalen Aspekten findet sich ebenfalls im Anhang (siehe G.2.4).

C.2.2.2 Erarbeitung der zentralen Kategorien

Nach dieser ersten Annäherung wird nun der Versuch unternommen, die im Material vorhandenen Bildinhalte in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Unter der Leitfrage »Worum geht es?« werden die Bilder erneut gruppiert und auf zugrunde liegende Narrative und tiefer gehende Aussagen untersucht. Dabei stellt sich heraus, dass die neue Clusterung der alten Gruppierung nach Bildinhalten an vielen Stellen ähnelt. Es wird aber auch deutlich, dass sich nicht alle Bilder klar einer bestimmten Gruppe zuordnen lassen, weil sie mehrere Kategorien in sich vereinen. Sie sind möglicherweise für eine tiefer gehende Analyse besonders interessant. Es lassen sich drei zentrale Kategorien herausarbeiten. Diese Fokussierung dient auch einer Eingrenzung des zu untersuchenden Materials. So wird etwa die Analyse der Darstellung von Personen aufgrund ihrer Funktion nicht weiter verfolgt, weil sie zur einer Beantwortung der Forschungsfrage kaum beiträgt.

Die drei zentralen Kategorien sind *Gedächtnisort*, *Nation* und *Einzelchicksale*. Sie werden im Folgenden charakterisiert. Eine Übersicht dieser Zuordnung ist im Anhang enthalten (siehe G.2.5).

1. Gedächtnisort

Hier wird Bezug auf den geografischen Ort des Geschehens der Anschläge vom 11. September in New York und seine aktuelle Verfasstheit genommen. Auf diese Weise erfolgt eine diachrone Anbindung dieses Ereignisses an die Gegenwart. Sie wird ma-

nifest, indem der Bau von Memorial und One World Trade Center und mit diesem Zusammenhang stehende Diskurse wie der um die »Ground Zero Mosque« thematisiert werden. Eine wesentliche Rolle spielen auch die Zwillingstürme, auf deren Fehlen immer wieder Bezug genommen wird, was einen immer noch wahrgenommenen Verlust dieses für das Selbstverständnis der New Yorker scheinbar zentralen Bauwerks reflektiert. Dies zeigt sich beispielsweise in der direkten Gegenüberstellung der Skyline von Manhattan von 1998 und der aktuellen mit dem Rohbau von 1WTC im *New Yorker* (NewYorker_03) und den verschiedenen Darstellungen des »Tribute in Light« (NewYorker_02, metro_03e_06a, metro_07).

2. *Nation*

In diesem Fall wird auf das US-amerikanische Volk rekurriert, das sich als solches seines geschichtlich und kulturell abgrenzbaren Eigenwertes bewusst ist und sich als Träger und Subjekt gemeinsamer Wert- und Zielvorstellungen interpretiert (vgl. Hillmann 1994: 591). Dies wird sich insbesondere durch die Darstellung patriotischer Symbole wie der Flagge oder auch der Freiheitsstatue vermittelt. Die Flagge, »star-spangled banner« oder auch »the Glory« genannt, spielt im Selbstverständnis der US-Amerikanerinnen und -Amerikaner eine herausragende Rolle (siehe hierzu Testi 2010) und ist auch im Straßenbild allgegenwärtig. Im »United States Flag Code« ist geregelt, in welcher zulässigen Art und Weise die Flagge verwendet werden darf (U.S. Government Printing Office 2011)³⁶. Dabei stellt, entgegengesetzt der verbreiteten Meinung, etwa das Verbrennen der Flagge keine Straftat da. Es wird allerdings immer wieder über einen Verfassungszusatz diskutiert, der ein »Entweihen« (»Desecration«) der Flagge durch unsachgemäße Behandlung unter Strafe stellen würde (U.S. Congress House, Committee on the Judiciary 2005). Die Freiheitsstatue wiederum verkörpert die Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten, wurzelnd in ihrer Vergangenheit als britische Kolonie.

3. *Einzelchicksale*

Eine besondere Rolle spielt die Darstellung individuell erkennbarer Personen, die auf unterschiedliche Weise mit 9/11 in Verbindung stehen und deren einzelnes Schicksal vermittelt wird. So werden einzelne Facetten der Erzählung um die Erinnerung am 9/11 an einzelnen Personen festgemacht und verdeutlicht. Dies beschränkt sich nicht nur auf Portraits von Einzelpersonen im Vordergrund, in manchen Fällen ist die Person selbst gar nicht sichtbar. Dies trifft beispielsweise zu auf die Darstellung der Beerdigung

³⁶ Diese Regelungen sind sehr detailliert. So soll die Flagge beispielsweise rasch gehisst, aber feierlich langsam herabgelassen werden. Sie soll von Sonnenaufgang bis Sonnenaufgang zu sehen sein und zwar jeden Tag auf öffentlichen Gebäuden und Schulen. Bei unfreundlichem Wetter soll sie nicht aufgehängt werden, es sei denn, es handelt sich um eine »All-Wetter-Flagge«, usw.

eines Feuerwehrmanns, der an den Spätfolgen seiner Arbeit an Ground Zero gestorben ist (ScarTissue_13). Um die Besonderheit des einzelnen Lebens und seine Verbundenheit mit 9/11 erkennen zu können, reicht das alleinige Abbild mitunter nicht aus, weil sich dieser Zusammenhang auch vor dem Hintergrund des Ereignisses nicht sofort erschließt. Zusätzliche Hinweise etwa durch Texte, im Bild oder durch Bildunterschriften oder sie umgebende Textartikel, sind notwendig. Ein Sonderfall dabei die Darstellung verschiedener auf dem Boden liegender Feuerwehrhelme dar, die Opfern der Anschläge gehörten. Sie zeigen keine Einzelperson, aber repräsentieren Individuen, die zu dieser besonderen Gruppe gehören (NewYorker_06_a).

Die Tatsache, dass in einigen Fällen eine klare Zuordnung zu nur einer der oben genannten Kategorien nicht möglich ist, weil sich mehr als eine von ihnen im Bild manifestiert, spricht dagegen, von einer Typologie zu sprechen oder den Anspruch zu erheben, eine solche herausarbeiten zu können. Hierbei müssen zum einen die Elemente eines Typus die Anforderung erfüllen, möglichst ähnlich und damit intern homogen sein. Darüber hinaus müssen sich die Typen selbst möglichst stark voneinander unterscheiden und damit extern heterogen sein (vgl. Kelle/Kluge 1999: 78). Gerade letzteres lässt sich mit der vorgenommenen Einteilung nicht leisten. Es ließe sich der Einwand erheben, dass die gewählten Kategorien nicht distinkt genug gewählt sind. Dem wiederum kann man entgegen, dass die in den Bildern wiedergegebene Narrationen um die Erinnerung zum 10. Jahrestag von 9/11 so vielschichtig und komplex sind, dass sie sich mit einer eindimensionalen Kategorisierung nicht fassen lassen.

Vor diesem Hintergrund werden nun aus den verbleibenden 51 Bildern die Einzelbilder ausgewählt, die einer ikonologischen Kontextanalyse unterzogen werden sollen.

C.2.2.3 Auswahl der Einzelbilder

Die Auswahl der zu analysierenden Einzelbilder wird unter den folgenden Gesichtspunkten vorgenommen: Zum einen soll jede Kategorie im Analysesample repräsentiert sein. Zum anderen sollen unterschiedliche Facetten innerhalb der jeweiligen Kategorie vertreten sein, um so der inhaltlichen Breite des jeweiligen visualisierten Diskurses gerecht zu werden. Von besonderem Interesse sind dabei Bilder, in deren Inhalt sich mehrere Kategorien überlagern und die so durch eine besondere Verdichtung geprägt sind. Aus forschungsökonomischen Gründen kann die Anzahl der Einzelbildanalysen fünf bis zehn nicht überschreiten, da die Umsetzung einer größeren Anzahl im zur Verfügung stehenden Zeitraum nicht leistbar ist. Zudem werden Anzeigen nicht weiter berücksichtigt, da der Schwerpunkt der Betrachtung auf dem redaktionellen Inhalt der Printmedien liegen soll. Vor diesem Hintergrund werden folgende Bilder selektiert:

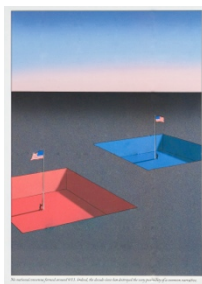
Gedächtnisort

metro_09



In diesem Bild wird über die beiden zentral positionierten Kerzen Bezug auf die Zwillingstürme genommen. Außerdem wird in dem begleitenden Text von der Gemeinschaft der trauernden New Yorker gesprochen, die im Hintergrund der Kerzen vermutlich visualisiert wird.

NewYorker_11



Hier wird über die »Footprints« zwar indirekt auf die Zwillingstürme referenziert, noch stärker ist aber der Bezug zum 9/11 Memorial, dessen Teil diese sind. Bei dieser Karikatur wird zudem in der Bildunterschrift auf ein fehlendes gemeinsames Narrativ und einen fehlenden nationalen Konsens in der Dekade nach 9/11 verwiesen. Mit den beiden Flaggen erscheint zudem ein nationales Symbol.

ScarTissue_05_a



Die Flagge als nationales Symbol taucht bei dieser Darstellung einer Demonstration gegen die sogenannte »Ground Zero Mosque« auf. Über das Plakat wird darüber hinaus ein Bezug zu einem Einzelschicksal hergestellt, in dem ein Opfer der Anschläge dargestellt wird.

Nation

metro_01_b



Zentrales Moment dieses Bildes ist die US-amerikanische Flagge als nationales Symbol. Da diese auf Ground Zero gehisst wird, ist ein direkter Bezug zum Gedächtnisort vorhanden.

ScarTissue_09



Auch auf diesem Bild ist die Flagge zentral. Darüber hinaus spielen Muslime, explizit im enthaltenen Text erwähnt, eine wesentliche Rolle, sodass hier die religiöse Gruppe in Erscheinung tritt, der die Täterschaft bezüglich der Anschläge von 9/11 zugeschrieben wird.

Einzelchicksale

ScarTissue_10_2



Eine trauernde Person ist Thema dieses Bildes. Vermutlich handelt es sich um eine Mutter, die ihren Sohn bei den Anschlägen verloren hat und sein Foto in den Armen hält.

Über den Hintergrund der Fotografie erscheint wieder die Flagge als nationales Symbol.

NewYorker_07



Über die Bildunterschrift kann der dargestellte Mann als Rückkehrer aus dem 9/11 folgenden Irak-Krieg identifiziert werden. Damit erscheint hier eine Person, die mit dem Krieg als einer Konsequenz von 9/11 konfrontiert wurde und nicht (nur) mit dem Ereignis selbst.

C.2.3 Einzelbildanalysen

Nachdem die Auswahl der zu untersuchenden Elemente aus dem Material nun getroffen ist, werden im Folgenden die Ergebnisse der Einzelbildanalysen präsentiert. Ihre Darstellung folgt der eben dargestellten Struktur und Reihenfolge. Zu allen aufgeführten Abbildungen aus dem Material befinden sich hochaufgelöste digitale Versionen im Anhang dieser Arbeit (siehe G.2.1).

C.2.3.1 Gedächtnisort

metro_09

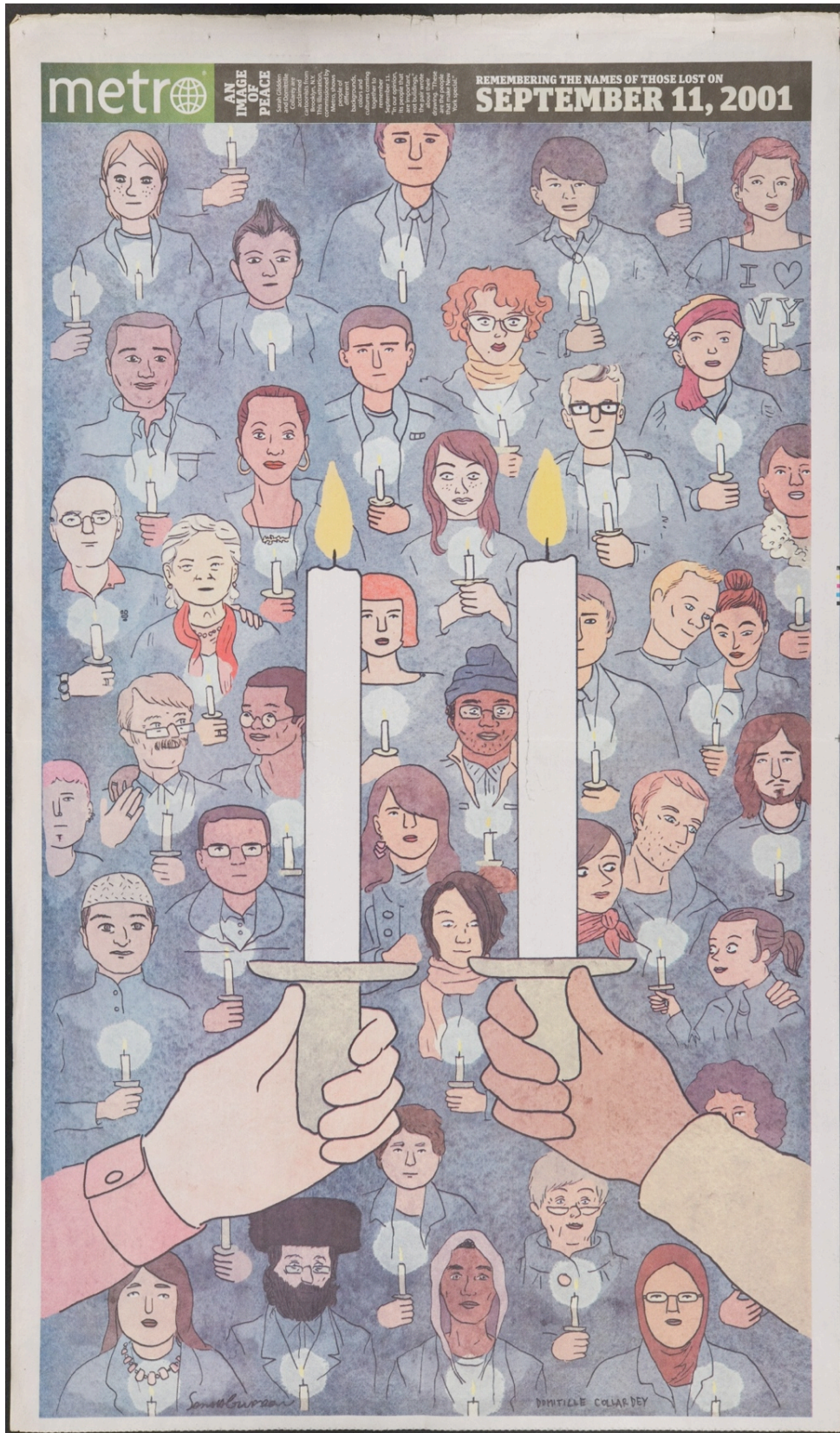


Abbildung 7: metro_09

Vor-ikonografische Beschreibung

Zu sehen ist auf dieser Zeichnung eine blaugraue Farbfläche als Hintergrund mit 40 Brustbildern unterschiedlicher Personen, die jeweils eine Kerze halten. Von den Kerzen geht jeweils ein ungefähr gleich großer Lichtkranz aus. Die Körper der Dargestellten sind mit schwarzen Linien in die Hintergrundfarbe hineingezeichnet, Kopf und Hals werden dagegen farbig dargestellt. Die Figuren am Rand sind jeweils im Anschnitt zu sehen. Im Vordergrund wird jeweils von rechts und links eine brennende Kerze ins Bild gehalten, welche die dahinter liegenden Figuren überdeckt. Dabei ist jeweils die haltende Hand mit einem Teil des Unterarms dargestellt.

Ikonografische Analyse

Die Darstellung zeigt den Ausschnitt einer Menschenmenge. Die Teilnehmenden gedenken offenbar der Ereignisse von 9/11, sie sind Mitglieder einer Erinnerungsgemeinschaft. Die beiden großen Kerzen im Vordergrund sind eine Referenz an die Zwillingstürme des World Trade Centers und stellen so einen Bezug zum Gedächtnisort her.

System-ikonologische Interpretation

Strategiekontext

Seitens des Verlags wurden die Gestaltungsmöglichkeiten für diese Zeichnung bei der Beauftragung sehr offen gehalten. Sie sollte sich thematisch im Wesentlichen mit der Erinnerung an 9/11 auseinandersetzen: »The basic idea was ›we remember‹«, so schildert eine der beiden Künstlerinnen, Sarah Gidden die gestellte Anforderung. Im Schaffensprozess erfolgte allerdings eine Abstimmung mit der Redaktion, wie sie im Rahmen einer per E-Mail erfolgten Nachfrage berichtet. Allerdings liegen keine Informationen darüber vor, wie diese sich konkret auf das Werk auswirkte.

Hinsichtlich des Ereigniskontexts kann man im Zusammenhang mit der vorliegenden Darstellung nicht von einer physisch fassbaren Bildquelle sprechen, die das Urbild liefert, welches vom Bildproduzenten in ein Transferbild umgesetzt werden kann, wie dies bei der Fotografie der Fall ist. Es geht vielmehr um eine abstrakte Idee, die mittels der Zeichnung visualisiert wird. Dadurch findet eine Annäherung zwischen Ereignis- und Produktionskontext statt. Sie sind in diesem Fall untrennbar miteinander verknüpft, da im Realisieren der Zeichnung Bildquelle und Transferbild zusammenfallen. Daher werden Ereignis- und Produktionskontext im Folgenden – auch aufgrund der besonderen inhaltlichen Beschaffenheit des Bildes – gemeinsam untersucht.

Ereignis- und Produktionskontext

Zunächst werden die Personendarstellungen im Hintergrund des Bildes betrachtet. Sie lassen sich unterscheiden in Einzeldarstellungen und Darstellungen kleiner Gruppen miteinander interagierender Menschen, von denen sich vier ausmachen lassen (siehe Abbildung

8). Kennzeichnend für beide Formen der Darstellung ist, dass sich die Personen durch entsprechende Attribute und Eigenschaften bestimmten sozialen Gruppen zuordnen lassen. Dies ist nur möglich, weil beiden Künstlerinnen auf gesellschaftlich bekannte und allgemein vertraute Stereotype und Konventionen zurückgreifen, die bemerkenswerter Weise nicht nur im nordamerikanischen Kontext verständlich sind. Sie lassen sich auch von der Forscherin entschlüsseln, die einen europäischen Hintergrund hat.



Abbildung 8: metro_09, Hervorhebung der interagierenden Gruppen

Alle dargestellten Personen nehmen direkten Blickkontakt zum Betrachter auf, bis auf vier, die sich alle innerhalb einer der Gruppen befinden und dort Blickkontakt suchen. Diese direkte Kontaktaufnahme kommt einer Aufforderung gleich, an dem Geschehen teilzuhaben. Betrachtet man die Gruppen von links nach rechts, so lässt sich zunächst ein älteres Paar erkennen: der Mann steht links, er hat einen kahlen Oberkopf und noch wenige verbleibende graue Haare und trägt eine Brille. Am Ringfinger seiner rechten Hand, welche die Kerze umfasst, befindet sich ein Ehering. Er hat den Arm um seine Frau gelegt, die weiße Haare hat und in deren Gesicht sich um die Augen einige Falten zeigen. Links unterhalb von ihnen ist ein weiteres Paar abgebildet, diesmal ein gleichgeschlechtliches männliches. Beide tragen eine Brille, möglicherweise ein Hinweis auf ihr Alter jenseits der 40, haben aber unterschiedliche Hautfarben: der links mit Schnauzbart abgebildete Mann ist weiß, der rechte schwarz. Auch bei ihnen handelt es sich um ein Ehepaar, denn an den beiden Händen, der jeweils rechten, die beide auf der Schulter des weißen Mannes abgelegt sind und sich umfassen, ist jeweils ein Ring zu sehen. Das ist insofern besonders interessant, als

die gleichgeschlechtliche Ehe erst am 24. Juli 2011 mit Inkrafttreten des »Marriage Equality Act« im Bundesstaat New York möglich geworden ist³⁷, und so ein aktuelles Thema aufgegriffen wird. Auf der rechten Seite am Bildrand ist noch ein Paar dargestellt. Es handelt sich diesmal wieder um ein heterosexuelles und zwar in jüngerem Alter, schätzungsweise zwischen 20 und 30. Die Zusammengehörigkeit der beiden wird an der körperlichen Nähe und ihrer Kopfhaltung deutlich, da beide sehr dicht nebeneinander stehen und ihre Köpfe einander zugeneigt sind. Darüber hinaus blickt der junge Mann scheinbar romantisch-vernonnen auf die junge Frau. Unterhalb dieses Paares wiederum befindet sich eine junge Familie. Ihre Mitglieder sind durch Blickkontakt verbunden. So schauen beide Eltern auf das Kind, der Vater hat zudem seinen linken Arm um die Schulter des Mädchens gelegt. Das Mädchen hat seinen Blick der Mutter zugewendet und hält ihr die Kerze entgegen. Durch die Darstellung dieser unterschiedlichen miteinander in Interaktion stehen Menschen werden unterschiedliche Lebensphasen und Lebensformen (verheiratetes/unverheiratetes Paar, homo-/heterosexuell, Familie) repräsentiert. Durch die unterschiedlichen Hautfarben bei dem homosexuellen Paar wird außerdem auf unterschiedliche Rassen³⁸ verwiesen.

Auch bei den Einzeldarstellungen wird dieser Aspekt aufgegriffen, indem fünf weitere Personen (drei Männer und drei Frauen) über eine dunkle Hautfarbe verfügen. Zudem sind asiatische Personen vertreten. Es werden in diesem Zusammenhang auch unterschiedliche Altersstufen repräsentiert, beispielsweise durch eine sehr junge Frau am oberen linken Bildrand und einer älteren am rechten unteren, wobei die ältere sich durch graues Haar, eine Lesebrille und ein etwas faltiges Gesicht kennzeichnet. Darüber hinaus lassen sich Mitglieder unterschiedlicher Glaubensgemeinschaften ausmachen. So ist am rechten unteren Bildrand ein chassidischer Jude dargestellt, erkennbar an seinem Vollbart und dem markanten hohen schwarzen Hut.³⁹ Links oberhalb von ihm befindet sich ein junger Muslim mit Kufi, einer runden Kappe, und einer geknöpften Jacke mit Stehkragen, am unteren rechten Bild-

³⁷ Nachzulesen unter <http://open.nysenate.gov/legislation/bill/A8354-2011>, abgerufen am 26. Juni 2012.

³⁸ Dieser Begriff wird in den USA offiziell gebraucht. Unterschiedliche Rassen, – insgesamt fünf – werden in den »Standards of Race and Ethnicity« durch das »Office of Management and Budget« (OMB) unterschieden. Demzufolge sind Weiße solche Menschen, deren Herkunft auf den originären Völkern Europas, des Nahen Ostens oder Nordafrikas beruht. »Black or African Americans« hingegen sind Menschen, die von einer rassischen Gruppe (»racial group«) Afrikas abstammen (vgl. <http://www.census.gov/population/race/about/>, abgerufen am 27. Juni 2012). Die Zuordnung der Rassen erfolgt mittels Selbstauskunft im Rahmen der Volkszählung, wobei auch mehrere genannt werden können (vgl. <http://www.census.gov/population/race/>, abgerufen am 27. Juni 2012).

³⁹ Insbesondere der Hut ist ein Kennzeichen der aus Osteuropa stammenden Anhänger des Chassidismus, einer Glaubensrichtung innerhalb des Judentums (vgl. Grübel 2004: 82 f). In New York lebt die größte chassidische Gemeinschaft in den USA.

rand eine muslimische Frau mit einem schleierartigen Kopftuch, dem Hidschab. Bei beiden handelt es sich um typisch muslimische Kopfbedeckungen (nachzulesen bei Nimer 2002: 6). Ausdruck einer besonderen lokalen Zugehörigkeit dagegen ist der Schriftzug »I ♥ NY«, der auf dem T-Shirt einer jungen Frau am oberen rechten Bildrand zu erkennen ist.⁴⁰

An den dargestellten Figuren wird die vielschichtige demografische Struktur der Stadt New York illustriert, die mitunter auch mit dem idealisierenden Begriff des »melting pot« – des Schmelztiegels, in dem kulturelle Unterschiede verschmelzen – beschrieben wird.⁴¹ Diese Diversität ist Teil des Selbstverständnisses der New Yorkerinnen und New Yorker, wie es auch – in etwas lokalpatriotisch überzeichneter Form – in einem Ausspruch des aktuellen Bürgermeisters Bloomberg zum Ausdruck kommt, der Teil einer Rede vor der Nationalversammlung der Republikanischen Partei im April 2004 war, und der in *ScarTissue* aufgegriffen wird:

»We've shown the world, that New York can never be defeated, because of its dynamic and diverse population and because it embodies the spirit of enterprise and love of liberty« (ScarTissue_04).

Vor der beschriebenen Hintergrundfolie mit den unterschiedlichen Personendarstellungen werden zwei Hände abgebildet, die jeweils eine große Kerze halten. Dabei scheint das Thema der Diversität wieder durch, indem sich die Hautfarbe der beiden Hände unterscheidet, da die rechte Hand deutlich dunkler ist, als die linke. Die Anspielung auf die Zwillingstürme wird dadurch unterstrichen, dass die linke Kerze etwas höher ist, insbesondere aber durch den kürzeren Griff der linken Kerze. Beides nimmt Bezug auf die etwas versetzten Standorte der beiden Türme. Auf diese Weise wird der Gedächtnisort implizit Teil des Dargestellten. Zusätzlich wird durch den Bezug zur Bevölkerung eine Verbindung zur Stadt New York als spezifischem geografischem Raum hergestellt, in dem dieser Gedächtnisort lokalisiert ist.

Die Zeichnung greift auf doppelte Weise die Symbolik der Kerze auf: zum einen durch die Referenz auf die zerstörten Gebäude im Vordergrund, zum anderen indem alle dargestellten Personen eine Kerze in der Hand halten. Dieser Gegenstand spielt insbesondere in der christlichen Tradition eine wesentliche Rolle als Symbol der Auferstehung Christi und Zeichen neuen Lebens. In dieser Funktion wurde und wird sie in Sterbezimmern entzündet, um so auf über den Tod hinaus auf die Auferstehung zu verweisen (vgl. Lurker 1991: 376). Wie Seidel beschreibt, übertrugen sich eine Licht-, Heils- und Lebenssymbolik im Rahmen christlicher Riten auf die Kerze, die insbesondere durch die Sakramente im religiösen Be-

⁴⁰ Dieser Slogan entspringt einer Stadtmarketing-Kampagne aus den 1970er Jahren (siehe hierzu Greenberg 2008: 195 ff) und wird noch heute verwendet, insbesondere auch auf Souvenirartikeln.

⁴¹ Der Terminus stammt aus dem gleichnamigen Theaterstück von Israel Zangwill von 1908.

reich den Lebensweg des Menschen begleitet, indem sie beispielsweise bei Taufe, Eucharistie oder Krankenölung den kultischen Charakter der symbolischen Handlung unterstreicht (vgl. Seidel 1996: 63). Doch auch im Judentum ist die Kerze Teil kultischer Handlungen, etwa als Sabbatkerze oder im Rahmen des Lichterfests Chanukka. Dies ist in diesem Zusammenhang wichtig, da eine der beiden Künstlerinnen, Sarah Glidden, Jüdin ist und sich mit ihren jüdischen Wurzeln intensiv auseinandersetzt.⁴² Neben dieser religiös motivierten Symbolik, in der das Kerzenlicht sinnbildlich die Gegenwart Gottes darstellt, ist ein weiterer Aspekt wesentlich: es handelt sich um die Vorstellung, dass das Leben des Menschen an ein Licht gebunden sei, die sich in der Redewendung vom »ausgeblasenen Lebenslicht« widerspiegelt (vgl. Seidel 1996: 108 f). So wird mit der Darstellung der Kerze zum einen auf einen Gegenstand zurückgegriffen, der durch seine Verwendung in religiös motivierten kultischen Handlungen besonders aufgeladen ist. Zum anderen steht die mit diesem Gegenstand verbundene Symbolik des Lebenslichts auch im Zusammenhang mit dem Gedenken an Verstorbene – man denke an die Grablichter, die auf christlichen Gräbern entzündet werden. Die Darstellung ist damit auch Ausdruck des Gedenkens der Erinnerungsgemeinschaft der New Yorkerinnen und New Yorker an die Toten der Anschläge vom 11. September.

Betrachtet man noch einmal die beiden von Händen gehaltenen Kerzen im Vordergrund, so weckt diese Darstellung noch eine weitere Assoziation: sie erinnert an mit der Spitze nach oben aufrecht gehaltene Schwerter. Während hier nur ein Ausschnitt diese Geste zu erkennen ist, finden sich in Kunstgeschichte Beispiele für ganzfigurige Darstellungen des entsprechenden Motivs, von denen nachfolgend drei exemplarisch gezeigt werden (siehe Abbildung 9 bis Abbildung 11). Es handelt sich dabei zwei Skulpturen und ein Gemälde. Das Gemälde zeigt die österreichische Kaiserin Maria Theresia, die beiden Skulpturen eine Stifterstatue, die vermutlich Heinrich den Löwen abbildet sowie das Hermannsdenkmal.

⁴² So hat sie an einer Taglit-Birthright-Reise nach Israel teilgenommen, die kostenlos für junge jüdische Menschen veranstaltet werden, und die sie zur ihrem Werk »How to Understand Israel in 60 Days or Less« inspiriert hat, wie Nirit Anderman in einem Bericht in der jüdischen Tageszeitung Hareetz darstellt (vgl. Anderman 2010).



Abbildung 9: Dom, St. Blasius, Stifterstatue, vermutlich Heinrichs des Löwen, Quelle: Prometheus-Bildarchiv



Abbildung 10: Wien, Ehem. Ungar. Hofkanzlei, Maria Theresia zu Pferd mit dem erhobenen Schwert, Quelle: Prometheus-Bildarchiv



Abbildung 11: Hermannsdenkmal bei Detmold, Quelle: http://www.ruengener.eu/ausicht/hermann/herm_pan_3.html

Das Schwert ist dabei ein Sinnbild der Macht und Stärke (vgl. Lurker 1991: 660). Diese Bedeutung wird durch die aufrechte Haltung dieser Waffe unterstützt und in zwei Fällen noch weiter verstärkt, indem der diese Waffe tragende Arm ausgestreckt wird. Interpretiert man die Symbolik dieses Gegenstandes in Verbindung mit der Handhaltung in der vorliegenden Zeichnung, so drückt sich hierin eine innere Stärke, ein fast schon trotziges »Nicht-unter-kriegen-lassen« der Bewohner der Stadt vor dem Hintergrund des Traumas von 9/11 aus. Diese Haltung wiederum wird verbunden mit der Trauer und dem Gedenken an die Opfer der Anschläge vor der Folie der in ihrer Zusammensetzung besonderen und sich dieser Besonderheit bewussten Bevölkerung von New York City.

Zu den formalen Eigenschaften des betrachteten Bildes lässt sich festhalten, dass es sich um eine hochformatige zweidimensionale Darstellung handelt, die weder über Schatten noch Perspektivlinien verfügt. An der unteren Bildkante sind die Signaturen der beiden Illustratorinnen Sarah Glidden und Domitille Collardey erkennbar, die gemeinsam das Bild gestaltet haben. Beide waren zur Zeit der Erstellung dieser Zeichnung Mitglieder der Ateliergemeinschaft »Pizza Island« in Brooklyn, New York.⁴³ Die Figuren wurden von beiden gezeichnet, Collardey wiederum übernahm das Kolorieren, wie Sarah Glidden mitteilte.

Medienkontext

Im Kontext seiner Veröffentlichung erfährt das betrachtete Bild einige Ergänzungen. Es erscheint auf einem beigelegten Poster in *metro*. Dabei wird am Kopf der Zeichnung ein Balken hinzugefügt, der sich aus einer grünen und einer schwarzen Farbfläche zusammensetzt. Während die grüne Farbfläche in der Breite etwas weniger als ein Viertel einnimmt und das Logo von *metro* enthält, ist die schwarze entsprechend breiter und teilt sich inhaltlich in

⁴³ Mehr über diese Ateliergemeinschaft, die sich im Januar 2012 aufgelöst hat und den Verbleib ihrer Mitglieder unter <http://pizzaisland.wordpress.com/>, abgerufen am 15. Juni 2012.

zwei Bereiche. Der erste enthält einen mit gestürzter (um 90 Grad gedrehter) weißer Schrift geschriebenen Text, der die Überschrift »An image of peace« trägt. Bei dieser Überschrift kann es sich um den Titel des Bildes handeln, der sich nicht ohne Weiteres mit der eben herausgearbeiteten Konnotation der Kerzen als aufgerichtete Schwerter vereinbaren lässt. Sehr wohl vereinbar ist sie allerdings mit dem Gedanken eines friedvollen Zusammenlebens von Menschen mit den unterschiedlichsten sozialen Merkmalen. Dabei ist es interessant, dass diese Überschrift nachträglich von der Redaktion und nicht von den Illustratorinnen vergeben wurde. Offensichtlich sollte dieser Aspekt besonders hervorgehoben werden. Der Text unter der Überschrift greift diesen Aspekt auf und beinhaltet darüber hinaus Informationen über die beiden Künstlerinnen:

»Sarah Glidden and Domittile Collarey (sic!) are acclaimed cartoonists from Brooklyn, N.Y. This illustration commissioned by Metro, shows people of different backgrounds, colors and cultures coming together to remember September 11. ›In our opinion, it's people that are important, not buildings,‹ the pair wrote about their drawing. ›These people are the people that make New York special.«

Formal fällt auf, dass der Name von Domitille Collardey im Text zwei Schreibfehler enthält, was auf eine unzureichende Qualitätssicherung im Produktionsprozess schließen lässt. Inhaltlich bemerkenswert ist, dass in der Aufzählung der unterschiedlichen Prägungen, welche die in New York zusammenkommenden Menschen mitbringen, Religion oder Glaube nicht genannt, sondern die Künstlerinnen sich nur auf Hautfarbe und Kultur beziehen. Und dies obgleich die von ihnen dargestellten Personen wie bereits erläutert zum Teil mit Merkmalen ausgestattet wurden, die sie als Mitglied einer bestimmten Glaubensgruppe ausweisen.

Neben dem eben besprochenen Textblock steht in weißen Großbuchstaben »Remembering the names of those lost on September 11, 2001«, wobei das Datum durch zusätzliche Vergrößerung besonders hervorgehoben ist. Damit wird auch ein Bezug zur Rückseite des Posters hergestellt, auf der die Namen aller Menschen verzeichnet sind, die bei den Ereignissen des 11. September ums Leben gekommen sind, und zwar nicht nur in New York, sondern auch in Washington und Shanksville/Pennsylvania (siehe Abbildung 12).

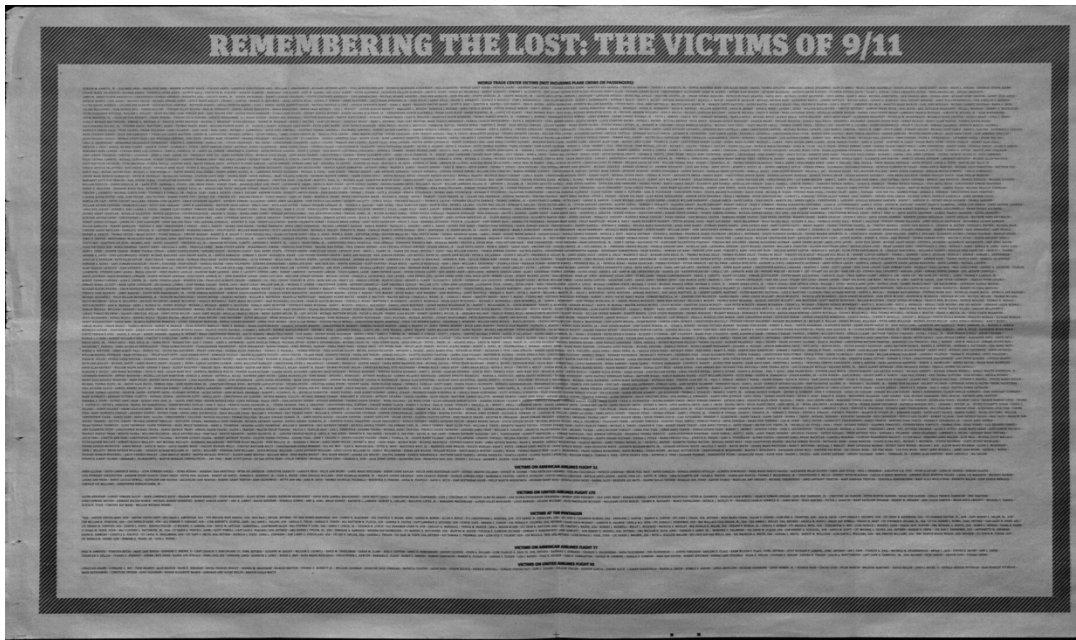


Abbildung 12: metro_09, Rückseite des Posters

Insgesamt lässt sich festhalten, dass bei dieser visuellen Erinnerung zum einen der Gedächtnisort eine wesentliche Rolle spielt und durch die Referenz auf die Zwillingstürme aufgegriffen wird. Ebenso wichtig ist aber auch seine Einbettung in die Stadt New York und ihre besonderen Eigenheiten. Beide sind bei diesem Akt der Erinnerung untrennbar miteinander verwoben.

NewYorker_II

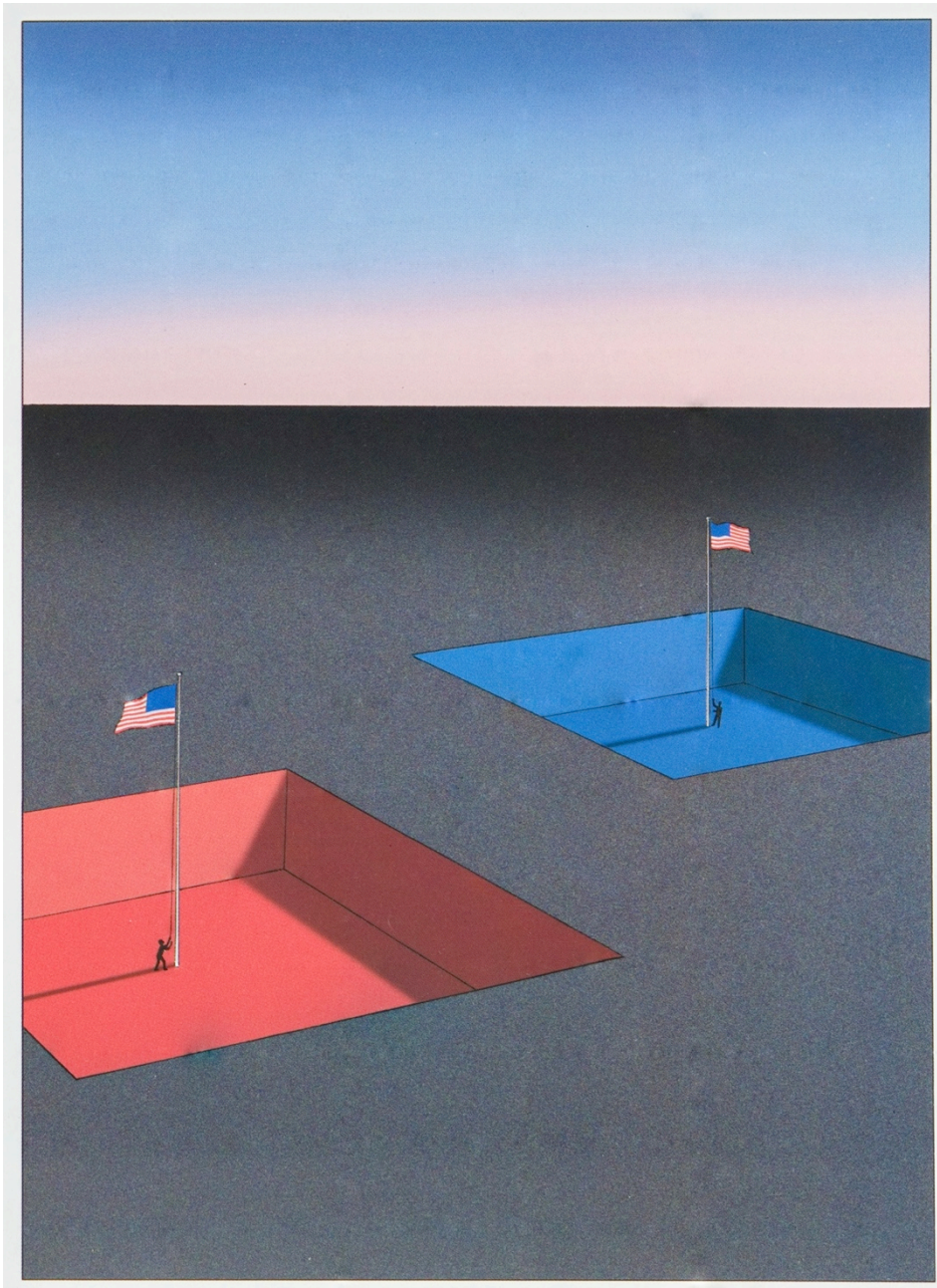


Abbildung 13: NewYorker_11

Vor-ikonografische Beschreibung

Die vorliegende hochformatige, farbige Zeichnung wird dominiert von einer dunkelgrauen Fläche, welche die unteren Dreiviertel des Bildes einnimmt. Dabei verläuft die Fläche an der oberen Kante von dunkelgrau zu schwarz. An dieses Schwarz schließt sich ein Verlauf von einem hellen rosa hin zu hellblau und mittelblau an. In der grauen Fläche sind zwei quadratische Vertiefungen versetzt angeordnet und perspektivisch wiedergegeben. Dabei ist die linke rot gefärbte Vertiefung vorne angeordnet und an der linken Seite angeschnitten, während die rechte blau gefärbte Vertiefung weiter hinten angeordnet und rechts angeschnitten ist. In der Mitte beider Vertiefungen steckt jeweils ein Mast, an dem von einer

kleinen schwarzen Figur eine Flagge hochgezogen wird. Diese in unterschiedliche Richtung wehenden Flaggen zeigen rot-weiße Streifen und ein blaues Feld, das sich jeweils am oberen Rand und an der dem Mast zugewandten Seite der Flagge befindet. Der Schattenwurf lässt erkennen, dass die zentrale Lichtquelle von rechts oben strahlt.

Ikonografische Analyse

Die Darstellung nimmt Bezug auf das World Trade Center Memorial, deren integraler Bestandteil die »Fußabdrücke« der früheren Zwillingstürme sind. Ihnen sind die Farben der beiden in den USA dominierenden Parteien zugeordnet. Rot steht dabei für die konservativ orientierte Republikanische Partei, Blau repräsentiert die sozial-liberal ausgerichtete Demokratische Partei. Die in unterschiedliche Richtungen wehenden US-Flaggen deuten auf unterschiedliche Positionen der beiden Parteien hin.

System-ikonologische Beschreibung

Strategiekontext

Dieses Bild ist nicht Teil einer größer angelegten Medien- oder Werbestrategie, sondern dient vielmehr der Illustration eines Artikels. Der Inhalt dieses Artikels war zum Zeitpunkt der Beauftragung der Illustration bekannt, die Umsetzung wiederum sehr offen gehalten. Nach Anfertigung einer Skizze erfolgte die Reinzeichnung.⁴⁴

Da es sich wiederum um eine Zeichnung handelt, gilt die Besonderheit, auf die im Kontext von metro_09 bereits hingewiesen wurde, auch hier: es existiert kein physisch fassbares Urbild, das verarbeitet wird. Weil es sich in diesem Fall um eine Illustration handelt, die die Aussage des zugehörigen Texts aufgreift und verdeutlicht, sind Ereignis-, Produktions- und Medienkontext hier eng miteinander verknüpft. In der folgenden Betrachtung sollen sie dennoch analytisch getrennt werden.

Ereigniskontext

Begreift man den Ereignistext als den Motivzusammenhang, so findet hier zunächst ein Verweis auf den Gedächtnisort Ground Zero durch den Bezug auf das Memorial statt. Dieses nimmt das Fehlen der durch die Anschläge zerstörten Gebäude auf, indem ihre Abdrücke an ihren früheren Standorten abgebildet werden. Mit dieser gestalterischen Umsetzung wird eine Auflage des »Memorial Programs« erfüllt, das die Rahmenbedingungen für die Konzeption des Gedenkorts definiert und das fordert, diese »Fußabdrücke« sichtbar zu machen (vgl. Young 2006: 16). Das Memorial Program enthält bereits konkrete Hinweise für die bauliche Umsetzung eines Memorials – so soll beispielsweise jedes einzelne Opfer anerkannt werden, und sowohl ein Raum der Besinnung, als auch ein von diesem abgegrenzter Ort geschaffen werden, der als letzte Ruhestätte für die nicht identifizierten menschlichen

⁴⁴ Diese Informationen entstammen einem E-Mail-Austausch mit dem Künstler.

Überreste aus dem World Trade Center dienen soll. Dem Programm liegt das »Memorial Mission Statement« zugrunde, das auf abstraktere Ebene die Leitlinien formuliert, die der Gestaltung dieses Gedenkortes am Gedächtnisort Ground Zero zugrunde liegen. So geht es etwa um Gedenken und »Ehrung für die Tausenden von unschuldigen Männern, Frauen und Kindern, die bei den schrecklichen Anschlägen vom 26. Februar 1993⁴⁵ und vom 11. September 2001 von Terroristen ermordet wurden« (Young 2006: 15), sowie um Respekt für den Ort, »der durch den tragischen Verlust geheiligt wurde« (Young 2006: 15). Die Neugestaltung dieses Ortes wurde von der Lower Manhattan Development Corporation (LMDC) koordiniert und von dieser unter das folgende Motto gestellt: »Remember. Renew. Rebuild«. Der gesamte Prozess fand dabei vor dem Hintergrund zweier unterschiedlicher, sich zum Teil überschneidenden Ebenen der Erinnerung bezüglich dieses Ortes statt: Während auf persönlicher Ebene für die Angehörigen der Opfer Ground Zero zu einem Massengrab, ja einem Friedhof geworden war, forderten auf städtischer Ebene der Verlust von 1,5 Millionen m² Bürofläche und die Zerstörung der markanten Gebäude sowohl eine symbolische als auch eine praktische Entschädigung. Dies führte zu zahlreichen spannungsgeladenen Auseinandersetzungen (vgl. Young 2006: 13).

Indem nun beide Fußabdrücke unterschiedlich, jeweils in der Farbe einer Partei, eingefärbt sind, wird ein möglicher Dissens im Umgang mit der Erinnerung an und in der Zeit nach 9/11 vermittelt. Dies wird dadurch unterstrichen, dass die beiden Flaggen, die in den beiden Vertiefungen dargestellt sind, in unterschiedliche Richtungen wehen. Mit der Darstellung der US-amerikanischen Flagge wird dabei Bezug auf ein nationales Symbol genommen. Ihre Rolle im US-amerikanischen Selbstverständnis ist ohne einen genaueren Blick auf ihre Genese und ihre Bedeutung nicht zu verstehen. Entstanden ist die Flagge aus der US-amerikanischen Unabhängigkeitsbewegung, der Loslösung der britischen Kolonien vom Mutterland. Und so repräsentieren die 13 roten und weißen Querstreifen die ersten Staaten, die sich vereinigt und für unabhängig erklärt haben (vgl. Testi 2010: 16). Die weißen Sterne im blauen Feld, auf deren Darstellung hier verzichtet wurde, wiederum stehen für die Staaten, die den Vereinigten Staaten von Amerika angehören. Arnaldo Testi weist darauf hin, dass sie über ein einmaliges Merkmal verfügt, nämlich über die Eigenschaft, sich in ihrer Gestaltung mit dem Wachstum des nationalen Territoriums zu verändern: mit jedem Staat, der hinzukam, wurde ein weiterer Stern ergänzt bis zu den heute 50 Sternen (vgl. Testi 2010: 79 f, Abbildung 14). Aus diesem Grund ist die Flagge auch unter dem

⁴⁵ An diesem Tag wurde von islamistischen Terroristen in der Tiefgarage des gleichen Gebäudes eine Bombe gezündet.

Namen »Stars and Stripes« bekannt.⁴⁶ Sie ist damit auch Ausdruck der Expansion der Vereinigten Staaten auf dem nordamerikanischen Kontinent.

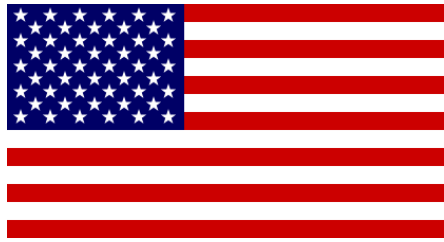


Abbildung 14: Flagge der Vereinigten Staaten von Amerika, Quelle: <http://flagspot.net/flags/us.html>, abgerufen am 4. Juli 2012

Die Entstehung der ersten Flagge wird begleitet von einem Mythos, der ihre Bedeutung unterstützt, aber ohne schriftlichen Nachweis ist. Angeblich wurde sie von der Näherin Betsy Ross im Auftrag von General George Washington, dem späteren ersten Präsidenten der Vereinigten Staaten, wenige Tage vor der Unabhängigkeitserklärung hergestellt. Damit geht die Entwicklung der Flagge der Erschaffung der Nation zeitlich sogar voraus, Testi spricht hier gar von der »birth of the nation« (vgl. Testi 2010: 18).

Ähnlich der französischen Trikolore handelt es sich bei der Flagge der Vereinigten Staaten von Amerika um eine Flagge mit einem republikanischen und nationalen Impetus, die sich auf egalitäre Weise an alle richtet (vgl. Testi 2010: 24). Auch von außen wahrnehmbar, kommt ihr im Bewusstsein der US-Amerikanerinnen und -Amerikaner eine besondere Rolle zu, sie ist als Ausdruck des Patriotismus im Alltag dort allgegenwärtig. Zudem waren kurz nach den Anschlägen vom 11. September die im Handel vorrätigen Flaggen in wenigen Stunden ausverkauft (vgl. Testi 2010: 129). Testi spricht hier von einem außergewöhnlichen und einzigartigen »flag fetishism« in den USA (Testi 2010: 1). Zu diesem Fetischismus gehören auch die bereits erwähnten besonderen Regeln im Umgang mit diesem »Fetisch«, die allerdings auch bewusst gebrochen werden – sei es aus politischen und/oder aus künstlerischen Motiven (vgl. Testi 2010: 119 ff).

In der Literatur wird diese Flagge auch als religiös konnotiertes Totem betrachtet. Testi versteht hierunter ein geheiligtes Bild eines geteilten nationalen Glaubens oder einer Form bürgerlicher Religion:

»The Stars and Stripes is the totem of the nation, the sacred emblem of a shared national faith or civic religion« (Testi 2010: 1).

Dieses Totem ist dabei auf unterschiedliche Weise facettenreich (»multifaceted totem«). Es verfügt über den Aspekt der Freiheit – wurzelnd in der Unabhängigkeit – ebenso wie über den des Reiches (»empire«), der sich auf die bereits erwähnte geografische Ausdehnung be-

⁴⁶ Eine weitere Bezeichnung ist »Old Glory«, wie beispielsweise Brandstätter darstellt (vgl. Brandstätter 2011: 107).

zieht. Der Freiheitsaspekt verfügt wiederum in sich über unterschiedliche Facetten, indem von unterschiedlichen Gruppen unterschiedliche Bedeutungszuweisungen vorgenommen wurden, und damit auch die Flagge unterschiedlich operationalisiert wird, wie Testi an einem Beispiel deutlich macht:

»It has been – like the French tricolore – a banner of white freedom and Black slavery that could morph into a banner of Black freedom or rebellion« (Testi 2010: 5).

Mit der Verwendung der US-amerikanischen Flagge in dieser Zeichnung wird somit auf ein vielschichtig aufgeladenes Symbol zurückgegriffen. Indem diese Flagge nun quasi von den beiden Parteien an unterschiedlichen Orten und mit unterschiedlicher Ausrichtung verwendet wird, deutet sich an, dass verschiedene Perspektiven auf die USA existieren oder dass möglicherweise im übertragenen Sinn eine Teilung des Landes vorliegt. Darauf wird bei der Untersuchung des Medienkontexts in Zusammenhang mit dem Text, in den diese Illustration eingebettet ist, näher einzugehen sein. Durch die Verbindung der Flagge mit dem 9/11-Memorial wird zudem auf den innerhalb der US-amerikanischen Nation stattfindenden Erinnerungsprozess hingewiesen. Der am Horizont zu sehende Farbverlauf kann dabei positiv als Sonnenaufgang, negativ dagegen als Sonnenuntergang interpretiert werden.

Produktionskontext

Angefertigt wurde die Zeichnung von Guy Billout, einem französischen Künstler und Illustrator, dessen Name in kleinen Buchstaben auf der dem Bild gegenüberliegenden Seite neben dem zugehörigen Artikel abgedruckt ist. Sie enthält wenige zeichnerische Details und ist sehr flächig gehalten. Wie das Portfolio auf der Website des Illustrators zeigt, ist dieser Stil typisch für ihn.⁴⁷ Dabei zeichnet er mit einem sehr schmalen Faserschreiber und bearbeitet die Zeichnung anschließend am Rechner nach, wo er ihr Farbe und gegebenenfalls Textur gibt.⁴⁸ Die Arbeit fällt durch ihren klaren Aufbau und das sehr reduzierte Spektrum der verwendeten Farben auf: außer Rot, Blau, Schwarz und Weiß kommen keine Farben zum Einsatz. Durch diese Gestaltungsmittel tritt die künstlerische Aussage noch deutlicher zutage und lässt sich schnell erfassen, da der Blick nicht durch kleinteilige Details abgelenkt wird. Der Betrachter blickt dabei etwas von oben auf die Szenerie und kann sich so einen besseren Überblick verschaffen. Die Fläche des hochformatigen Bildes ist dabei so aufgeteilt, dass die graue Fläche mit den »Fußabdrücken« zwei Drittel einnehmen,

⁴⁷ Einzusehen unter <http://www.guybillout.com>, abgerufen am 3. Juni 2012.

⁴⁸ Diese Information entstammt dem Blog »David Wasting Paper«, dessen Autor sich auf Cartoons spezialisiert und der verschiedene Illustratoren, so auch Guy Billout, einen Fragebogen hat ausfüllen lassen, in dem sie unter anderem ihre Arbeitsweise beschreiben (siehe <http://david-wasting-paper.blogspot.de/2011/02/guy-billout-cartoonistartist-survey-208.html>).

der Himmel/Horizont dagegen ein Drittel. Auf diese Weise entsteht eine harmonische, aber dennoch spannungsreiche Bildkomposition, welche die zentralen Bildelemente in den Vordergrund rückt. Wie bereits erwähnt, enthalten die dargestellten Flaggen keine sonst typischen Sterne. Billout gibt hierzu im Rahmen eines per E-Mail geführten Austauschs an, dass es aufgrund der geringen Größe der Flaggen für das Verständnis des Bildes nicht nötig gewesen sei, die Sterne darzustellen. Motiviert durch die Korrespondenz, stellt er allerdings eine weitere mögliche, aber ursprünglich nicht beabsichtigte Bedeutung fest: das Fehlen der Sterne könne auch so interpretiert werden, dass die Union der Staaten in Auflösung begriffen ist. In wie weit diese Interpretation mit der Gesamtaussage der Illustration in ihrem Veröffentlichungskontext korrespondiert, zeigt der folgende Abschnitt.

Medienkontext

Die Illustration ist eingebettet in einen Artikel von George Packer (Packer 2011). Dieser ist seit 2003 angestellter Journalist beim *New Yorker*,⁴⁹ sein Artikel erscheint in der Rubrik »Reporter at large«. Diese Formulierung lässt sich nur schwer übersetzen und beschreibt einen Reporter, der sich ohne vorausgehendes Briefing frei mit einem Thema seiner Wahl beschäftigen kann.⁵⁰ Der Artikel ist überschrieben mit »Coming apart« (Es fällt auseinander, Auseinanderfallend) und hat den Untertitel »After 9/11 transfixed America, the country's problems were left to rot« (Nachdem 9/11 Amerika in Schockstarre versetzt hatte⁵¹, wurden die Probleme des Landes verdrängt und rotteten vor sich hin, siehe Abbildung 15).

⁴⁹ Nachzulesen unter http://kellyaward.com/mk_award_popup/packer_g.html#packer_biography, abgerufen am 10. Mai 2012.

⁵⁰ Das Merriam Webster Dictionary bietet zwei Erklärungen für den Terminus »at large«:
1) free of restraint or confinement <the escaped prisoner is still *at large*>;
2) without a specific subject or assignment <critic *at large*>
(<http://www.merriam-webster.com/dictionary/at%20large>, aufgerufen am 22. Juni 2012)

⁵¹ Der Begriff »transfixed« ist äußerst schwer ins Deutsche zu übertragen. Das Merriam Webster Dictionary erläutert ihn wie folgt: »to hold motionless by or as if by piercing <he stood *transfixed* by her gaze>«
(<http://www.merriam-webster.com/dictionary/transfix>, 22. Juni 2012).

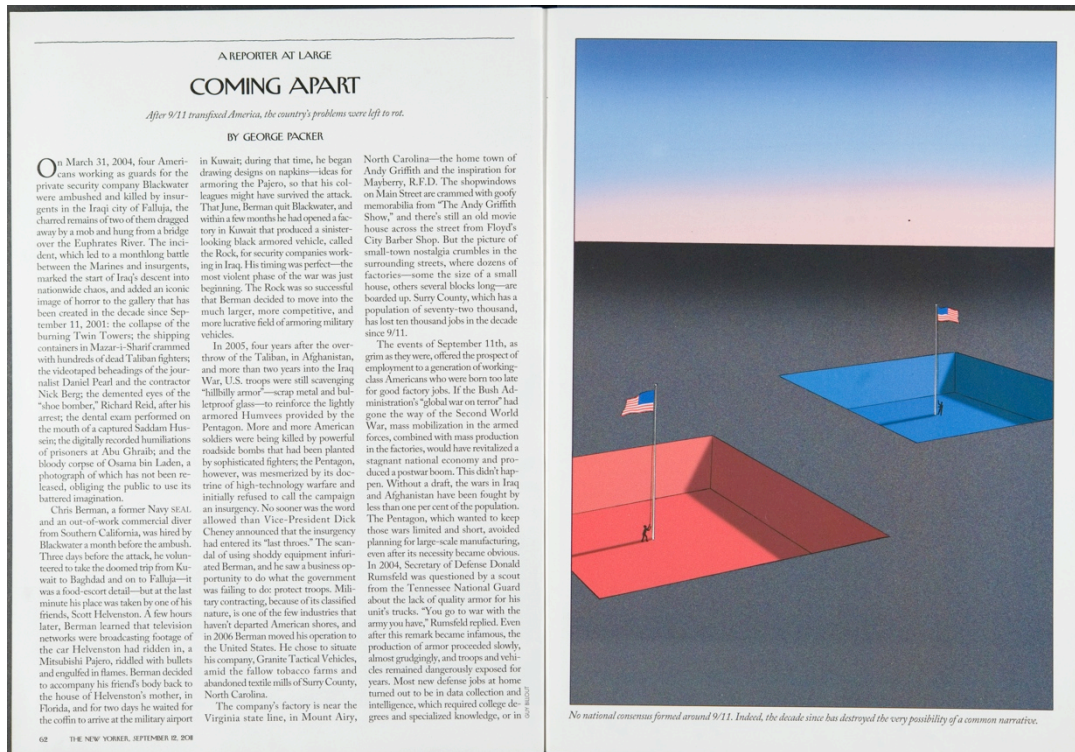


Abbildung 15: Doppelseite aus dem »New Yorker« mit der Illustration

Inhaltlich setzt Packer sich mit der Dekade nach 9/11 auseinander und nimmt die Geschichte eines ehemaligen Mitarbeiters von Blackwater, dem größten US-amerikanischen privaten Militärunternehmen, als Aufhänger, um die wirtschaftlichen und sozialen Problemlagen des Landes in dieser Zeit zu beschreiben. Der frühere Soldat, Chris Berman, wird 2005 im Irak Zeuge, wie ein Kollege in einem Hinterhalt ums Leben kommt, und zwar in einem Wagen, in dem er selbst hätte sitzen sollen. Berman führt das Unglück auf eine mangelnde Panzerung des Wagens zurück und gründet nach seinem Einsatz ein Unternehmen für die Panzerung von Militärfahrzeugen. Er verlegt das Unternehmen 2006 in die USA und begegnet dort ökonomischen Problemen, die wiederum politisch motiviert sind, da ein Mitbewerber über eine größere Lobby im Kongress verfügt. Auch die Schicksale weiterer Kriegsheimkehrer, denen es nicht oder nur unter Schwierigkeiten gelingt, ein berufliches und finanzielles Auskommen in der Heimat zu finden, werden geschildert.⁵²

Schließlich stellt Packer eine Verbindung zwischen drei historischen Daten her, die für ihn jeweils Angriffe von außen markieren, die die USA provoziert hätten, in einen größeren Krieg zu ziehen: 1861, 1941 und 2001. Es handelt sich um den Beginn des Bürgerkrieges durch den Angriff der Konföderierten auf die Streitkräfte der Union, den japanischen Angriff auf Pearl Harbor und eben 9/11. Er stellt in diesem Zusammenhang fest, dass sowohl die Ereignisse 1861 als auch 1941 ein gemeinsames nationales Narrativ geschaffen hätten,

⁵² Ausführungen zu den Kriegen in Afghanistan und Irak im Rahmen des von Präsident George W. Bush proklamierten »War on Terrorism« finden sich im Abschnitt zum Bild NewYorker_07.

welches in beiden Fällen nach seinen Angaben nicht unbedingt zufälligerweise das des Siegers sei:

»But 1861 and 1941 each created a common national narrative (which happened to be the victor's narrative)« (Packer 2011: 67)⁵³.

Motiviert sei dieses dadurch, dass es bei beiden Kriegen um das Überleben des Landes und die Ausweitung der Freiheiten, auf denen es begründet ist, gegangen sei. Eine derartige Übereinstimmung habe im Zusammenhang mit 9/11 nicht hergestellt werden können. Vielmehr haben die 10 Jahre nach 9/11 die Möglichkeit eines solchen gemeinsamen Narrativs zerstört. Auf diese Aussage nimmt die Bildunterschrift der vorliegenden Illustration Bezug. Sie lautet:

»No national consensus formed around 9/11. Indeed the decade since has destroyed the very possibility for a common narrative«.

Dabei ist der letzte Satz wörtlich im Text zu finden (vgl. Packer 2011: 67). Die Unmöglichkeit dieses gemeinsamen Narrativs ist den Darlegungen Packers zufolge auf eine im Land existierende politische Spaltung und soziale Zerrissenheit zurückzuführen. Packer geht dabei insbesondere auf die Spaltung in die beiden politischen Lager der Parteien ein, die sich bereits seit dem Präsidentschaftswahlkampf 2000 auch in einer Art Farbkodierung in der Nachrichtenberichterstattung widerspiegelt, die das Land in Rot und Blau aufteilte:

»During the 2000 election campaign, the news media came up with a new, color-coded way of dividing the country – into red and blue« (Packer 2011: 64).

Bei der Gestaltung seiner Illustration greift Billout also zwei zentrale Aussagen des Textes auf, bringt sie zusammen und überspitzt sie künstlerisch. Vor diesem Hintergrund lässt sich seine Zeichnung als Karikatur klassifizieren, also als eine verzerrende, komische beziehungsweise satirische Darstellung, die individuelle und gesellschaftliche Verhaltensweisen mit verspottender oder aufklärender Intention aufgreift (vgl. Stadler 1994a: 307).

Allerdings findet sich im Artikel kein direkter Bezug auf unterschiedliche Positionen der Parteien bezüglich der Gestaltung des Memorials oder den Diskurs um die Erinnerung an 9/11, wie die Zeichnung auf den ersten Blick vermuten ließe. Der Text enthält allerdings, ausgehend von den zum Zeitpunkt des Erscheinens anstehenden Eröffnungsfeierlichkeiten eine deutliche Kritik an der Gestaltung dieses Gedenkortes. Packer hält diese für einen unglücklichen Kompromiss, der niemanden zufrieden stelle, begründet aber nicht, wieso dies der Fall sei:

⁵³ Der Ausdruck »happens to be« lässt sich üblicherweise mit »ist zufällig« übersetzen. In diesem Fall ist eher von einer ironischen Konnotation auszugehen.

»The ceremony will testify primarily to a decade of squabbling and inertia, and the design is an unhappy compromise that satisfies no one« (Packer 2011: 70).

Packer äußert sich hierzu im Rahmen des wöchentlich stattfindenden Live-Chats »Ask the author« und betont wiederum die angebliche Kompromisslösung des Designs. Er verweist dabei auf den aktuellen Roman von Amy Waldman, »The Submission«, der eine wunderbare fiktionale Darstellung dessen sei, was passieren könne, wenn ein geteiltes Land versuche, in seinem Wunsch zu erinnern, zusammenzufinden:

»It was a compromise design, which makes me a bit skeptical. See Amy Waldman's new novel ›The Submission‹ for a wonderful fictional treatment of all that can happen when a divided country tries to come together around its desire to remember« (The New Yorker 2011).

Waldman beschreibt hier den Prozess der Entscheidungsfindung bei der Wahl des geeigneten Designs für ein Memorial und bezieht sich dabei eindeutig auf New York und 9/11. In einem anonym durchgeführten Wettbewerb gewinnt der insbesondere von der Vertreterin der Angehörigen in der Jury verfochtene Entwurf eines Muslims, was Waldman zum Anlass nimmt, die unterschiedlichen Konflikte zwischen den beteiligten Parteien nachzuzeichnen und aufzuzeigen (Waldman 2011). Anklänge an solche Konflikte wurden bereits bei den Darstellungen Youngs bezüglich der verschiedenen Ebenen der Erinnerung deutlich.

Alles in allem handelt es sich bei Illustration und Artikel um eine kritische Bestandsaufnahme der »Lage der Nation« zum Zeitpunkt des 10. Jahrestages von 9/11 in einer kritischen und reflektierten Art und Weise wie sie für die journalistische Tradition des *New Yorkers* wohl typisch ist.

ScarTissue_05_a



Abbildung 16: ScarTissue_05_a

Vor-ikonografische Beschreibung

Zu sehen ist eine Menschenmenge in einer Straßenflucht, in der einzelne Personen handgefertigte Plakate sowie die US-amerikanische Flagge in die Höhe halten. Der Blick der versammelten Menschen fokussiert in einem Punkt, der sich rechts außerhalb des Bildes befindet. Die rechte Bildhälfte wird dominiert von Menschen, die mit emporgestreckten Armen applaudieren und sprechend oder singend den Mund geöffnet haben. In der linken Bildhälfte sind zwei Plakate sichtbar. Das hintere hat einen hellen Hintergrund und trägt die handgeschriebene Überschrift »UNMASK the MOSQUE«, wobei die Worte »Unmask« als auch »Mosque« sowohl durch die Großbuchstaben als auch durch ihre besondere Größe hervorgehoben sind. Darunter sind weitere Elemente wie eine männliche Figur mit Krawatte und Textfragmente sichtbar, die sich aufgrund der Unschärfe nicht entziffern lassen. Zudem wird ein großer Teil dieses Plakats von einer hochgehaltenen Flagge verdeckt. Das vordere Plakat wird von einer mittelalten Frau in weißem T-Shirt mit geöffnetem Mund mit beiden Händen über den Kopf gehalten. Es hat einen dunklen Hintergrund, auf dem unterschiedliche Elemente platziert sind: Verschiedene Texte, ausgedruckt auf weißem Papier und mit einem gezackten Rand versehen. Einer hat den Inhalt »No mosque where heroes died«. Ein weiterer ist über zwei Blätter verteilt und hat den Inhalt »Respect and dignity ... at the World Trade Center Memorial«. Rechts von diesen beiden Texten ist das von

einem weißen Rahmen umgebene Foto eines jungen Mannes auf der Darstellung einer US-Flagge befestigt. Darunter erscheint der Name des dargestellten: »Brian Novotny«. Unten diesen Elementen steht mit weißen Großbuchstaben der Text »911 families stand with 70% of America«. Zwischen beiden beschriebenen Plakaten wird zudem ein Helm hochgehalten, wobei der Träger des Helms durch das vordere Plakat verdeckt ist. Im Vordergrund des Bildes, quasi beide Hälften verbindend, steht eine blonde Frau mit einem schwarzen T-Shirt. Um ihren Hals ist das beschriftete Trageband einer Kamera sichtbar, die Kamera befindet sich vor ihrem Bauch. Sie hat ihre rechte Hand auf die Brust gelegt, ihr Mund ist leicht geöffnet. Rechts von ihr steht eine junge Frau mit langen dunklen Haaren, in denen eine Brille steckt.

Ikonografische Analyse

Das Bild zeigt einen Moment während einer der Demonstrationen gegen die »Ground Zero Mosque«. Aufgenommen wurde es auf der Straße »Park Place« in unmittelbarer Nähe des Ortes, an dem das Gemeindezentrum errichtet, beziehungsweise ausgebaut werden sollte, zwei Blocks von Ground Zero entfernt. Zu dem Zeitpunkt wurde gerade die Nationalhymne gespielt, das Stück endete gerade.⁵⁴ Dies erklärt sowohl die geöffneten Münder vieler der Dargestellten, die vermutlich mitgesungen haben, als auch den Applaus einiger Anwesender. Darüber hinaus ist es gerade in den USA üblich, beim Klang der Nationalhymne die Hand an die Brust, beziehungsweise auf das Herz legen, so wie die Frau in der Bildmitte es tut.

Bei dem in die Höhe gehaltenen Helm handelt es sich vermutlich um einen Feuerwehrhelm oder die Anspielung auf einen solchen. Unter den Gegnern des Projekts, die sich hier versammelt haben, befinden sich auch Angehörige von Opfern der Anschläge, die das Vorhaben als Verunglimpfung des Trauer- und Gedenkort verstehen. Dabei wird direkter Bezug auf diesen und auch auf das World Trade Center Memorial genommen, obgleich das thematisierte Gemeindezentrum sich nicht in unmittelbarer Nähe zu diesem Ort befindet.

System-ikonologische Interpretation

Ereigniskontext

Der dargestellte Moment ist auf besondere Weise aufgeladen, wie sich auf vielschichtige Weise zeigt. Da ist zunächst der Bezug, der zum Ort der Anschläge hergestellt wird. Die Anwesenden, die sich im Protest versammelt haben, teilen die Auffassung, dass mit dem Bau des Gemeindezentrums dieser Ort als Gedächtnisort durch einen Mangel an Respekt und Würde Schaden nähme und eine Entwürdigung erführe. Die Formulierung »Unmask the

⁵⁴ Diese Informationen entstammen einem am 21. Juni 2012 als Videokonferenz über Skype geführten Gespräch mit dem Fotografen.

Mosque« auf dem oberen der beiden Plakate, deutet auf vermutete schlechte Absichten derjenigen, die den Ausbau des Gemeindezentrums befürworteten. Mit der Aussage »911 families stand with 70% of America«, die auf einem Plakat erscheint, solidarisieren sich der Angehörigen der Opfer der Anschläge mit den US-Amerikanern, die gemäß einer Umfrage des Fernsehsenders CNN ebenfalls gegen den Bau der »Ground Zero Mosque« sind.⁵⁵ Die Betrachtung dieses Diskurses wird komplementiert durch die Aussage des Fotografen René Clement, der hier nicht nur als Bildproduzent, sondern als langjähriger Einwohner der Stadt New York spricht und betont, dass diese Demonstrationen im von vielen Glaubensrichtungen geprägten New York nicht als etwas so Wesentliches wahrgenommen wurde, sondern die Presse eher zu diesem Eindruck verholfen habe:

»That is the strange thing about New York. That thing was really local. It was a local issue. There is so much international press there and blew this thing up. The crowd was only about a thousand people. So in a city that big, basically nobody cared« (Clement, 21.06.2012).

Er erwähnt in diesem Zusammenhang auch, dass zu diesem Zeitpunkt die sogenannten »Midterm Elections« stattfanden, bei denen ein Drittel der Senatoren und das Repräsentantenhaus neugewählt werden, und daher einige Politiker darauf bedacht waren, sich hier besondere Aufmerksamkeit zu verschaffen.

Durch die Präsenz nationaler Symbole – sichtbar durch die Flaggen, zum Zeitpunkt der Aufnahme hörbar durch die Nationalhymne – erhält dieser Moment zusätzlich eine patriotische Konnotation. Im Sinne Anna- Katharina Brandstätters dient die Flagge hier dem Ausdruck der Kritik an den Regierenden, zugleich aber auch als Symbol »das anzeigen soll, wer die wahren Patrioten sind« (Brandstätter 2011: 108). Die Dargestellten üben so Kritik an einer – aus ihrer Sicht – möglichen Fehlentscheidung der Verantwortlichen und stehen für die aus ihrer Sicht wirklichen nationalen Werte. Damit wird dieser eigentlich lokale Diskurs wiederum auf eine nationale Ebene gehoben.

Die Flagge wird darüber hinaus von Angehörigen genutzt, um ein Einzelschicksal in den Blickpunkt zu rücken und ein Opfer der Anschläge als US-amerikanischen Helden zu inszenieren, indem sie auf dem Plakat als Hintergrund des Porträts dieser Person verwendet wird. Unterstützt wird dies durch die Aussage, dass an den Ort, an dem Helden gestorben sind, keine Moschee gehöre. Auf diese Weise erfährt die Geschichte des Opfers eine Aufwertung und wird Teil eines hegemonialen Heldendiskurses, auf den auch durch den em-

⁵⁵ Informationen hierzu liefert *Talking Points Memo* (TPM), eine journalistische Einrichtung, die sich selbst als »premier digital native political news organization in the United States« bezeichnet, unter <http://tpmlivewire.talkingpointsmemo.com/2010/08/poll-68-of-americans-oppose-ground-zero-mosque.php>.

porgehaltenen Feuerwehrhelm Bezug genommen wird.⁵⁶ Dieses Opfer ist durch die Nennung des Namens eindeutig identifizierbar und sein Schicksal damit rekonstruierbar: Brian Novotny arbeitete zum Zeitpunkt der Anschläge auf die Zwillingstürme dort bei dem Finanzdienstleister Cantor Fitzgerald und hatte sich eine Woche vorher verlobt, wie man seinem Nachruf entnehmen kann.⁵⁷ Dieser Bezug auf ein Einzelschicksal unterstreicht die persönliche Betroffenheit der Angehörigen, die mit diesem Plakat auf der Demonstration erschienen sind, und die sie vermutlich auch mit anderen Anwesenden teilen. Sie trägt gemeinsam mit den übrigen genannten Aspekten dazu bei, dass es sich für die Demonstrierenden um einen äußerst emotionalen Moment handelt. Dies manifestiert sich unter anderem an dem ergriffenen Blick der Frau, die ihre Hand auf ihre Brust gelegt hat. Aber auch an Mimik und Haltung ihrer linken Nachbarin: ihr Kopf ist leicht in den Nacken geworfen, ihr Mund ist geöffnet. Sie hat ihre Augen geschlossen, wirkt konzentriert und gleichzeitig abwesend.

Produktionskontext

Bei der Erstellung des Transferbildes ging es Clement darum, eben diese emotionale Intensität des Moments festzuhalten, wie er selbst berichtet. Dies gelingt ihm, indem er zum einen dem Betrachter durch die bis zur Hüfte sichtbaren Figuren im Vordergrund eine direkte emotionale Kontaktaufnahme ermöglicht. Zum anderen wird dies durch die Perspektive der Kamera unterstützt: Der Blickpunkt der Kamera ist gegenüber der Normalperspektive leicht erhöht und ermöglicht so, einen größeren Ausschnitt der Menschenmenge sehen zu können. Als Einstellungsgröße ist die Totale gewählt. Die Raumaufteilung des Bildes wird im Wesentlichen von drei Faktoren bestimmt: Erstens durch den geometrischen Mittelpunkt, da die zentrale Figur der Frau mit der Hand auf der Brust direkt unterhalb auf der vertikalen Mittelachse angeordnet ist und sich das Bild, wie dargestellt, inhaltlich in zwei Hälften unterteilen lässt. Zweitens wiederum durch eine Drittelung, indem sich die eigentliche Erzählung in den unteren beiden Dritteln abspielt, das obere Drittel dagegen von der Architektur der Straße bestimmt ist. In diesem Bereich sind zum Dritten die Linien der Fluchtpunktperspektive erkennbar, wobei der Fluchtpunkt selbst leicht nach links von der Mittelachse verschoben ist (siehe Abbildung 17).

⁵⁶ Auf den Begriff des Helden wird bei der Diskussion von NewYorker_07 detailliert eingegangen, die Feuerwehrleute als Helden im Kontext von 9/11 werden bei der Betrachtung von Metro_01_b diskutiert.

⁵⁷ Dieser Nachruf erschien auch in der New York Times und ist einsehbar unter <http://www.legacy.com/Sept11/Story.aspx?PersonID=103982>, abgerufen am 8. Juni 2012. Es handelt sich um ein »Obituary«, die US-amerikanische Form der Todesanzeige, die auch sehr persönliche Angaben über das Leben des Verstorbenen enthält. Darüber hinaus wurde eine Gedenk-Website für ihn eingerichtet (<http://www.briannovotny.com/>), abgerufen am 8. Juni 2012).



Abbildung 17: Bildkomposition von ScarTissue_05_a – geometrischer Mittelpunkt, Drittelung, Fluchtpunkt

Die Beleuchtung wirkt sehr homogen, was auf den bedeckten Himmel zurückzuführen ist. Dennoch existieren starke Hell-Dunkel-Kontraste, die durch die Kleidung der Dargestellten erzeugt werden. So trägt die Frau in der Mitte ein schwarzes T-Shirt, die Kleidung der Personen rechts und links von ihr ist deutlich heller.

Das Bild ist wie die übrigen Bilder aus *Scar Tissue* querformatig, fast quadratisch und wurde mit einer Mittelformatkamera aufgenommen.

Medienkontext

Erweitert man den Blick auf das Bild in seinem Veröffentlichungskontext, so eröffnet sich eine breitere Perspektive auf den Diskurs um Muslime in New York und den USA. Das betrachtete Bild ist Teil einer Doppelseite, die sich thematisch mit den Demonstrationen um die »Ground Zero Mosque« auseinandersetzt (siehe Abbildung 18). Es befindet sich auf der linken Seite und wird flankiert von einem Zitat von Newt Gingrich, dem ehemaligen Sprecher des US-Repräsentantenhauses⁵⁸, in dem er sich gegen die »Ground Zero Mosque« und gegen eine mögliche, befürchtete Einführung des islamischen Rechtssystems der Scharia (engl: »Sharia«) äußert:

»We as Americans don't have to support people who are supportive of violence against us, building something at the sight of the violence. This is not about religious liberty, they want to build that mosque in the South Bronx, frankly they need the jobs. But I am totally opposed to any effort to impose sharia on the United States, and we should have a federal law that says under no circumstance, in any jurisdiction in the United States, will sharia be used in any court to apply to any judgement made about American law.«

Der Text ist einer Rede Gingrichs anlässlich des »Values Voter Summit« am 18. September 2010 entnommen. Diese Veranstaltung wird seit 2006 vom Family Research Council veranstaltet und ist ein Treffpunkt politischer Aktivisten und gewählter Amtsträger aus dem

⁵⁸ Gingrich hat zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Scar Tissue* den Versuch unternommen, sich als Präsidentschaftskandidat der Republikaner zu platzieren und gehört zu den umstrittenen Figuren des konservativen Lagers.

konservativen Milieu.⁵⁹ Seine Äußerung ist bezüglich seiner Ansicht zu beiden genannten Aspekten deutlich: Amerikaner müssten Personen nicht unterstützen, die angeblich gegen sie gerichtete Gewalt unterstützten, und die auch noch etwas im Angesicht dieser Gewalt bauten. Ebenso sei Einführung der Scharia in jedem Fall zu verhindern, obgleich fraglich ist, wie eine solche Einführung eines religiös motivierten Systems in einem demokratischen Rechtsstaat stattfinden sollte. Unklar ist dagegen seine Aussage zu religiöser Freiheit, die für ihn in diesem Zusammenhang interessanterweise nicht Thema ist. Er spricht davon, dass »sie« die Moschee in der South Bronx bauen wollten und »sie« angeblich die Jobs bräuchten. Der Verweis auf die South Bronx ist hier überraschend, da von einem möglichen Bau dort an anderer Stelle sonst nicht die Rede ist. Gingrich äußert sich an anderer Stelle ebenfalls mit Bezug zur South Bronx, formuliert seine Aussage aber etwas anders, indem er sagt, dass er einen Bau in der South Bronx befürworten würde:

»I've said it openly, if they want to build this mosque in the South Bronx, I'm all for it« (Wing 2010).

Es stellt sich die Frage, warum die Wahl gerade auf dieses Zitat fiel, das durchaus Missverständnisse oder gar Unverständnis bei den Lesern hervorrufen kann. Hierzu befragt, gibt Clement wieder, dass es sich um eine redaktionelle Entscheidung handele, an der er nicht beteiligt gewesen sei. Im Wesentlichen sollte damit zum Ausdruck gebracht werden, wie durch das Streuen der Befürchtung, dass eine Einführung der Sharia bevorstünde, Ängste gegenüber dem Islam in den USA geschürt werden sollten. Darüber hinaus sei dieser Diskurs um die »Ground Zero Mosque« eigentlich ein versteckter Diskurs gegen den Islam, der aber nicht offen geführt werden könne, da dies gegen das US-amerikanische Selbstverständnis als »land of the free« und das Recht auf freie Religionsausübung verstoße, wie Clement angibt. Darin manifestiert sich ein Aspekt, den Lutz Schowalter bei seinen Betrachtungen zu Religion in diesem Kontext bereits festgestellt hat, nämlich wie uneins die US-amerikanische Gesellschaft seit 9/11 darüber ist, wie politische und religiöse Überlegungen mit der Idee der Freiheit zusammengedacht werden können (vgl. Schowalter 2011: 74).

⁵⁹ Bezüglich allgemeiner Informationen zu dieser Konferenz siehe http://en.wikipedia.org/wiki/Values_Voter_Summit, einen Eindruck der diesjährigen Veranstaltung vermittelt <http://www.valuesvotersummit.org/>, abgerufen am 12. Juni 2012.

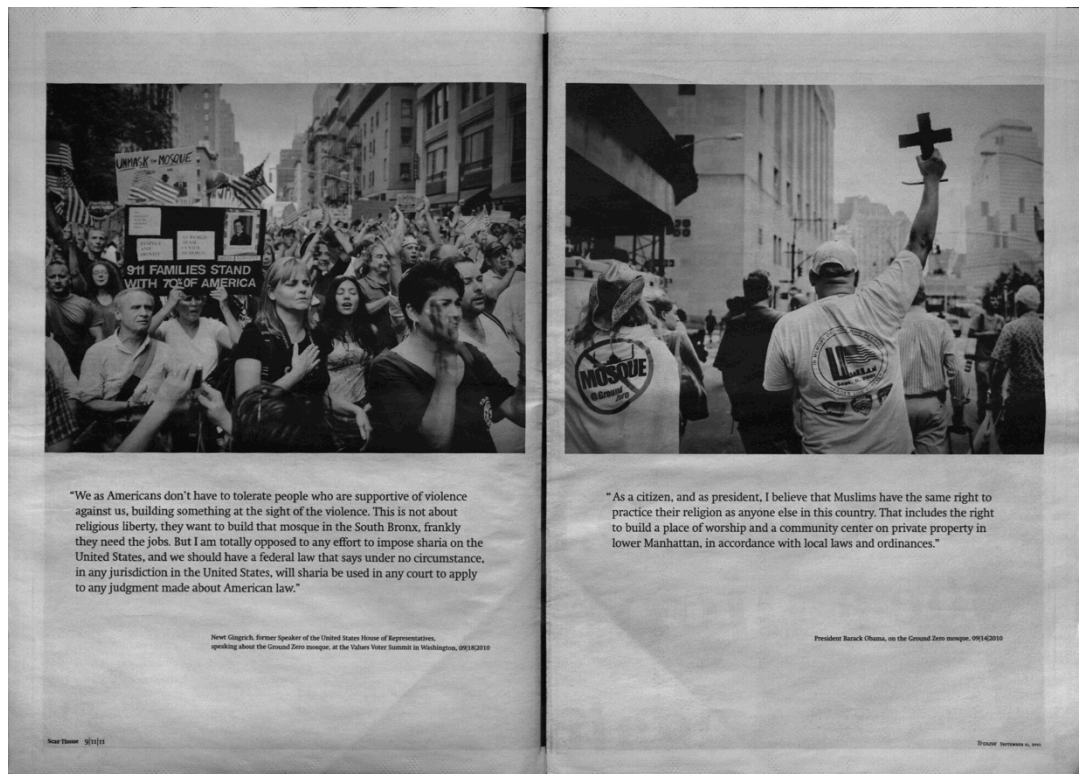


Abbildung 18: Doppelseite zu »Ground Zero Mosque« in »Scar Tissue«

Dieser Aspekt durchzieht die gesamte Gestaltung der vorliegenden Doppelseite. Dem bereits betrachteten Bild wird eine weitere Fotografie zur Seite gestellt. Der Konflikt wird hier auf religiöser Ebene zugespitzt, indem neben den Aufdrucken auf T-Shirts, die auf dem Rücken der Dargestellten zu sehen sind, ein in der ausgestreckten Hand gehaltenes Kreuz als christliches Symbol als Ausdruck des Widerstands gegen ein islamisches Glaubenssymbol verwendet wird. Dies Bild wird begleitet von einem Zitat Präsident Obamas vom 14. September 2010, in dem er sich zur »Ground Zero Mosque« äußert und das Recht der Muslime auf freie Religionsausübung betont, die auch den Bau eines Gemeindezentrums und Gebetsraums in Lower Manhattan beinhaltet, wenn dieser unter Berücksichtigung von Recht und Gesetz stattfindet. Diese dem Islam gegenüber deutlicher offenere und liberalere Position kontrastiert die übrigen bildlichen und textlichen Aussagen auf dieser Doppelseite und trägt so zu einer ausgewogeneren Darstellung des Diskurses bei. An diesem wird zudem deutlich, wie aufgeladen der Gedächtnisort ist.

Scar Tissue illustriert aber nicht nur diese Perspektive auf den Gedächtnisort als Auslöser eines religiös motivierten Konflikts im Kontext der Erinnerung. Es wird auch gezeigt, dass dieser Ort Bestandteil des alltäglichen Lebens der New Yorkerinnen und New Yorker ist, indem man sieht, wie Menschen ihren täglichen Verpflichtungen nachgehend an der Baustelle des Memorials vorbei gehen (ScarTissue_03, ScarTissue_04). Die zu diesen Bildern gewählten und gestalterisch in diese integrierten Zitate des ehemaligen Bürgermeisters Giuliani und des amtierenden Bürgermeisters Bloomberg unterstreichen dabei die besondere Energie dieser Stadt, der es auch und gerade durch ihre Bewohner gelingt, mit dem Trau-

ma 9/11 fertig zu werden. Auch das Memorial selbst und insbesondere der Turm des One World Trade Center werden thematisiert (ScarTissue_07, ScarTissue_19, ScarTissue_20) und bringen damit sozusagen das »architektonische Narbengewebe« in den Blick, welches die bauliche Wunde im Stadtbild zu schließen beginnt.

C.2.3.2 Nation

metro_01_b



Abbildung 19: metro_01_b

Vor-ikonografische Beschreibung

Zu sehen sind drei Männer in staubbedeckter Arbeitskleidung, die die untere Bildhälfte einnehmen und vollständig sichtbar sind. Der linke und der mittlere Mann haben große Taschenlampen an ihrem Gürtel befestigt. Der mittlere hat eine schwarze Jacke mit zwei gelben Streifen an und ist dem Betrachter frontal zugewandt, während die anderen beiden von der Seite zu sehen sind. Alle drei tragen charakteristische Helme und blicken auf eine

US-amerikanische Flagge, die über und vor dem Kopf des mittleren Mannes angeordnet ist und von ihm und dem links stehenden Mann mit zwei Schnüren an einem sich hinter ihnen befindenden Pfahl nach oben gezogen wird. Dieser Pfahl teilt das Bild leicht diagonal, indem er von rechts unten nach links oben führt. Ein weiterer Pfahl verläuft in die entgegengesetzte Richtung und wird an einem Kreuzungspunkt auf Höhe der Hüfte des rechten Mannes von dem ersten Pfahl überlagert. An dieser Stelle verläuft ein weiterer Pfahl, an dem sich eine Art Stoff zu befinden scheint, bis zur linken unteren Ecke des Bildes. Hinter den Männern ist eine diffuse, unscharfe hellgraue Struktur erkennbar, die von vielen schmalen länglichen Formen bestimmt wird.

Ikonografische Analyse

Dargestellt sind drei Feuerwehrmänner, die in den Ruinen von Ground Zero die US-amerikanische Flagge hissen. Dabei ist nicht klar, ob sie den Flaggenmast so vorgefunden oder mitgebracht haben.

Der Bildinhalt erinnert an das Foto »Raising the Flag on Iwo Jima«, das 1945 von Joe Rosenthal aufgenommen wurde und im gleichen Jahr den Pulitzer-Preis gewann. Es zeigt sechs Soldaten, die im zweiten Weltkrieg während der Schlacht von Iwo Jima in Japan eine US-amerikanische Flagge auf der Gipfel des Berges Suribachi aufrichten und wird als eines der Symbole des amerikanischen Sieges im zweiten Weltkrieg verstanden. (vgl. Fischer 2000: 12 f, Abbildung 20). Es bildet auch die Vorlage für das U.S. Marine Corps War Memorial in Arlington, Virginia.



Abbildung 20: »Raising the Flag on Iwo Jima« von Joe Rosenthal, Quelle: <http://arcweb.archives.gov/arc/action/ExternalIdSearch?id=520748&jScript=true>, abgerufen am 20. Juni 2012

Hinsichtlich Darstellungsweise und Bildaufbau gibt es sowohl Parallelen als auch Unterschiede. Die Figuren sind dem Betrachter nicht zugewendet. Zudem wird die Flagge nicht an einem Mast über entsprechende Schnüre gehisst, sondern an einem Stab befestigt aufgerichtet. Dieser Stab weist allerdings in die gleiche Richtung wie bei dem zu untersuchenden

Bild. Es ist davon auszugehen, dass diese Darstellung der US-amerikanischen Öffentlichkeit bekannt ist, so dass das Bild in der *metro* vermutlich als Zitat aufgefasst wird.

System-ikonologische Interpretation

Strategiekontext

Die Erstellung des Bildes selbst ist nicht in eine übergeordnete Strategie eingebettet und wurde auch nicht inszeniert. Von einer auf die Wirkung bei den Rezipierenden bedachten Gestaltung kann vielmehr bei seiner Einbindung in die Titelbildgestaltung der Ausgabe von *metro* ausgegangen werden.

Ereigniskontext

Das Bild wurde am späten Nachmittag des 11. September 2001 direkt nach den Anschlägen in unmittelbarer Nähe von Ground Zero aufgenommen und ist Teil der fotografischen Dokumentation des Geschehens und der Bildberichterstattung darüber. Es wird der Moment gezeigt, in dem die drei Feuerwehrmänner George Johnson, Dan McWilliams und Billy Eisengrein, einen Flaggenmast, den McWilliams mit einer Säge von einer in der Nähe des World Trade Centers ankernden Segelyacht entfernt hatte, an einem bereits an Ground Zero vorhandenen Flaggenmast befestigen (vgl. Chen 2002). Die Szene ist von starkem Sonnenschein beleuchtet: der rechte Mann kneift geblendet die Augen zusammen. In der Tat war der 11. September 2001 ein sehr sonniger und warmer Frühherbsttag. Alle drei Männer fokussieren die Flagge und blicken zu ihr hinauf, nur die beiden rechten sind mit der eigentlichen Aktion befasst, dem Hissen der Flagge.

Produktionskontext

Die Aufnahme wurde von Thomas E. Franklin gemacht, der als Fotograf für die in Bergen County, New Jersey, erscheinende Zeitung »The Record« tätig ist. Die inhaltliche Nähe zu »Raising the Flag on Iwo Jima« legt eine Inszenierung dieses Bildes nahe, doch entstand es viel mehr aus dem Moment heraus, obgleich Franklin die Ähnlichkeit und auch die Symbolkraft in diesem Moment bewusst geworden sei, wie die Journalistin Karin Tanabe wiedergibt:

»In the late afternoon, after a day photographing the tragedy, Franklin said search and rescue had come to a halt: ›They anticipated tower 7 was going to collapse. Fire and rescue gathered at a first aid center. I was like, ‘I need to go back,’ and that’s when I saw the three firemen; they were fumbling with the flag. It was shot at a distance, and it just happened (...) For a brief moment, the similarity to Rosenthal’s picture flashed through my mind and I recognized the symbolism,‹ said Franklin, who

*recalled the feeling but described working with ,no concept of time that day'«
(Tanabe 2011).⁶⁰*

Das Bild wird von einer dreieckigen Komposition dominiert: die obere Spitze des Stoffs und die Linie der Köpfe der Männer formen ein gleichseitiges Dreieck (siehe Abbildung 21).



Abbildung 21: Veranschaulichung des kompositorischen Dreiecks (eigene Hervorhebung)

Der Betrachter blickt leicht von unten auf die Szenerie und sieht dadurch zu den Feuerwehrleuten auf, wodurch diese in ihrer Wirkung überhöht werden.

Medienkontext

Das Foto von Franklin wurde als erstes am 12. September 2001 auf dem Titelblatt des *Record* mit der Bildunterschrift »Ground Zero Spirit« veröffentlicht.⁶¹ Darüber hinaus wurde es über Associated Press weltweit verbreitet und zudem auch als Briefmarkenmotiv verwendet (siehe Abbildung 22).⁶²

⁶⁰ Eine detaillierte Beschreibung des Aufnahmeprozesses und der Situation, in der Franklin sich befand, bietet das Buch von David Friend (Friend 2007: 315 ff).

⁶¹ Siehe hierzu <http://www.groundzerospirit.org/>, abgerufen am 8. Juni 2012.

⁶² Interessanterweise diente auch dieses Foto als Vorlage für ein Memorial, nämlich die Skulptur »To Lift a Nation« im »National Fallen Firefighter Memorial Park« in Emmitsburg, Maryland (s. <http://www.hallowedground.org/Explore-the-Journey/Historic-Towns-Villages/Emmitsburg-MD/National-Fallen-Firefighters-Memorial-Park>, http://i129.photobucket.com/albums/p231/taurnhammer/To%20Lift%20a%20Nation/ToLiftaNation_004.jpg, abgerufen am 8. Juni 2012)



Abbildung 22: »Raising the Flag on Ground Zero« als Briefmarkenmotiv (die auf dem Foto abgebildeten Feuerwehrmänner mit Präsident Bush und dem Fotografen Franklin, Quelle: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Franklin-bergen.jpg>, abgerufen am 15. Juni 2012)

Es wird deutlich, dass es sich bei der Fotografie »Raising the flag on Ground Zero« um ein besonders aufgeladenes Bild handelt, das alle Eigenschaften einer Ikone im Sinne eines »discrete icons« nach Perlmutter aufzuweisen scheint, die es zu einem ikonisierten Einzelbild machen (vgl. Perlmutter 1998: 11 ff):

- Es ist so berühmt, dass Menschen damit etwas anfangen können, wenn es ihnen vorgelegt wird, auch ohne dass sie den Kontext des Bildanlasses detailliert kennen (*Celebrity*).
- Es wird an hervorgehobener Stelle veröffentlicht, etwa auf Titelseiten (*Prominence*).
- Es wird zudem häufig veröffentlicht (*Frequency*).
- Es handelt sich um ein kommerzielles Produkt (*Profit*).⁶³
- Es erreicht seine Berühmtheit schnell nach seiner Veröffentlichung (*Instantaneousness*).
- Es wird in unterschiedlichen Medien, also bspw. in Büchern, Zeitung oder Internet, veröffentlicht (*Transposability*).
- Es hält ein bedeutsames Ereignis fest (*Importance of events*).
- Es rekurriert auf frühere Ikonen (*Primordiality*).
- Es zeichnet sich durch einen besonders auffälligen Bildaufbau aus (*Striking Composition*).
- Es ist in der Lage, das dargestellte Ereignis zu repräsentieren (*Metonymy*).

Daraus lässt sich folgern, dass die Produzenten von *metro* bei der Gestaltung der Titelseite sehr gezielt auf dieses ikonisierte Transferbild zurückgreifen. Aus erinnerungskultureller

⁶³ Replikationen dieser Aufnahme sind sogar über Amazon erhältlich, zum Beispiel hier: http://www.amazon.com/Firefighters-Raising-Ground-Silver-Photo/dp/B004H2TR24/ref=pd_sim_sbs_hg_5, abgerufen am 18. Juni 2012

Perspektive kann man sagen, dass dieses Bild im Funktionsgedächtnis bezüglich des 11. September aktiv verfügbar ist und so darauf zurückgegriffen werden kann.

Mit der Darstellung von Feuerwehrleuten wiederum greift *metro* das Narrativ um eine Personengruppe auf, die nicht erst seit 9/11 mit Heldentum in Verbindung gebracht, der aber gerade insbesondere im Kontext dieses Ereignisses die Rolle des Helden zugeschrieben wird, der sein eigenes Leben aufs Spiel setzt um das anderer zu retten:

»Although these heroes were significant, the firefighter was probably the most important hero used in the aftermath of September 11. This was not a newly created icon because the »firefighter as hero« had long been established. Being a victim of a fire is a great fear, and firefighters voluntarily rush toward what we fear to conquer it and save lives.« (vgl. Chermak 2003: 2).

Mit diesem Bezug kommt der Darstellung von Feuerwehrmännern im Kontext von 9/11 eine besondere Bedeutung zu, Fritz Breithaupt spricht in diesem Zusammenhang vom »visual return of the hero« (Breithaupt 2003: 77). Durch die begleitende Konnotation des Heldentums erscheinen sie auf dem vorliegenden Bild als Retter, vermitteln Stärke in einem Moment der Schwäche und Verletzung verursacht durch die Anschläge des 11. September. Bildlich und im übertragenen Sinn richten sie die Nation wieder auf, in dem sie die Flagge am Ort des Geschehens hissen. Es ist wohl dieser Moment des »Sich-nicht-unterkriegen-lassens« im Angesicht der großen Katastrophe, auf den auch der Titel »Ground Zero Spirit« Bezug nimmt.

Unterstützt wird dies gerade durch die Verbindung mit der US-amerikanischen Flagge als nationalem Symbol. An dieser Stelle soll eine weitere Sicht auf die Flagge als Totem hinzugefügt werden, die zu einem tieferen Verständnis der vorliegenden Darstellung beiträgt. Während Testi wie beschrieben die Flagge in ihrer Gesamterscheinung als Totem begriffen, hat Fritz Breithaupt – ausgehend von den Ereignissen des 11. September als psychologischem Trauma – eine andere Perspektive. Für ihn stellen Totems statische Bilder dar – im Sinne des englischen »image«, also nicht reduziert auf physische Eigenschaften –, die über beruhigende Qualitäten verfügen und sich nach dem ersten Schock und seiner medial vermittelten Wiederholung herausbilden (vgl. Breithaupt 2003: 77). Basierend auf Durkheims Konzept des Rituals beschreibt er einen mehrstufigen Prozess, in dem Medien – hier als Produzenten von Massenmedien – zu einer Auseinandersetzung mit diesem Ereignis beitragen. Als illustratives Beispiel nimmt das Ritual des Opfern, das im ersten negativ besetzten Schritt damit beginnt, in Anerkennung der absoluten Macht eines höheren Wesens eine Opfergabe zu tätigen und damit einen Verlust einzugehen, etwa in Form eines bestimmten Opfertieres als Totem. Im nächsten positiv bewerteten Schritt erheben sich die an diesem Ritual Teilnehmenden auf die Ebene jenes höheren Wesens, in dem sie an dem Totem teilhaben, etwa indem sie von dem Opfertier essen und sich so mit diesem, beziehungsweise

dem höheren Wesen identifizieren.⁶⁴ Breithaupt überträgt dies nun auf das Ereignis 9/11. Hier findet zunächst die Opfergabe durch den Verlust der Leben von Feuerwehrleuten (sie werden hier explizit hervorgehoben) und US-Amerikanerinnen und -Amerikanern, die gestorben sind. Es folgt die Identifikation mit der Flagge als Totem und dem höheren Wesen, das in diesem Fall Amerika, also die USA repräsentiert. In der Folge bildet sich laut Breithaupt Gesellschaft. Mittels der Totems von Flagge und Feuerwehrleuten wird so die Vereinigung mit den USA als höherem Wesen möglich:

»First, there is loss (sacrificial animal, the loss of lives, the firefighters, and Americans who died), then there is the higher unity of identifying with the totem (the flag), the higher being (America), and thus the generation of society. The totem images of the flag and the American firefighters are first seen in the ashes, lost in debris, and then they become the means by which one can achieve the union with this higher being: America« (Breithaupt 2003: 77).

Auch wenn diese Perspektive im erstem Moment etwas religiös überhöht anmuten mag, so bietet sie doch einen hilfreichen Ansatz, den Identifikationsmoment zu erläutern, der durch das Foto »Raising of the Flag on Ground Zero« ausgelöst wird. Dabei kann diese Identifikation die Anbindung an eine übergeordnete Struktur wie der Nation sein, oder aber auch die Anbindung an eine lokale Struktur über den Ort (Ground Zero und letztlich die Stadt New York). So kann das Bild der Flagge in den Ruinen der Zwillingsstürme auch als Moment der Vergewisserung US-amerikanischer Werte und Ideale und als Symbol der Stärke und Einigkeit der angegriffenen Nation begriffen werden. Brandstätter bietet noch eine weitere Lesart an, der zufolge die Flagge im Zusammenhang mit diesem Bild als Zeichen eines vorweggenommenen Sieges im Kampf gegen den Terrorismus verstanden werden kann. Dabei verweist sie darauf, dass vor dem Hintergrund der breiten Skepsis diesem Vorgehen gegenüber hierin auch ein über patriotische Äußerungen hinaus gehendes Signal nationalistischer Selbstvergewisserung zu sehen ist, die etwa im Zweiten Weltkrieg nicht nötig zu sein schien:

»Anders als der Zweite Weltkrieg mit seinen Schlachten um Iwo Jima und anderer Orte erscheint der Kampf gegen Terrorismus vielen ungleich fragwürdiger als der Kampf gegen Japan und Nazi-Deutschland. Aus dieser Perspektive ist das Hissen der Flagge nicht nur ein patriotischer Akt, sondern auch ein Zeichen von Nationalismus« (Brandstätter 2011: 107).

Darüber hinaus macht Brandstätter zwei wesentliche Strömungen in den vielfältigen Facetten des US-amerikanischen Patriotismus aus, die sich beide im Hissen der Flagge manifestieren können. Zum einen werde damit die bedingungslose Unterstützung der eigenen Re-

⁶⁴ An dieser Stelle besteht eine sprachliche Zweideutigkeit. Die Identifikation kann hier sowohl mit dem höheren Wesen als auch mit dem Totem erfolgen.

gierung und der Streitkräfte artikuliert. Zum anderen könne dies aber auch – wie bereits erwähnt – im Sinne Brandstätters Ausdruck der Kritik an den Regierenden, die sich in der Flagge als Symbol der »wahren Patrioten« manifestiert. Im vorliegenden Fall sind allerdings angesichts des Zeitpunkts der Aufnahme vor allem die beiden erstgenannten Perspektiven von Bedeutung.

Auf dem erneuten Weg zum Medienbild erfährt diese Fotografie einige Ergänzungen: Oberhalb des Fotos befindet sich in weiß der Schriftzug »metro«, wobei das »o« durch einen von einem Gitternetz gefüllten Kreis repräsentiert wird. Zu diesem Logo wird durch die Spitze des Stoffstücks und den Verlauf des Pfahles der Blick des Betrachters hingeleitet. So wird die Komposition des Bildes genutzt, um das Logo der Zeitung vorteilhaft zu platzieren und zu betonen. Links neben diesem stehen mehrere Zeilen weißer Text in unterschiedlichen Schriftarten und -größen: »Weekend // New York // September 9-11, 2011 // www. metro.us // #1 free daily newspaper in New York City«. Es handelt sich dabei um den Verweis auf das Medium und die entsprechende vorliegende Ausgabe.

Zu Füßen der drei Männer befindet sich in weiß der aus einer serifenbetonten fetten Schrift gesetzte Text »We remember«. Hierdurch erfolgt ein diachroner Rückbezug zum Ursprungsereignis. Die Erinnerung an das Ereignis wird gezielt wachgerufen. Durch den »Wir«-Bezug wird eine gemeinsame Identität mit den Leserinnen und Lesern hergestellt: Produzenten und Rezipienten sind beide Teil der Erinnerungsgemeinschaft. Unter diesem Schriftzug stehen in deutlich kleinerer, serifenloser Schrift die Zeilen »(pages 8-14) // Inside: Memorial poster honoring 9/11 victims« und damit der Verweis auf das innenliegende Poster (siehe metro_09). Das Bild ist von einem grauen schmalen Rahmen eingefasst, wie man ihn auch im nordamerikanischen Raum von Todesanzeigen her kennt. Unten rechts von diesem Rahmen findet sich in kleinen grauen Versalbuchstaben der Verweis auf Fotograf und Bildagentur »Thomas E. Franklin/The Record (Bergen Co. NJ)/Getty Images«.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass *metro* bei der Gestaltung des Titelbildes auf eine bekannte Bildikone zurückgreift und die Verbindung zum Ursprungsereignis wieder herstellt.

ScarTissue_09



Abbildung 23: ScarTissue_09

Vor-ikonografische Beschreibung

Das Bild zeigt im Vordergrund zwei Vollbart tragende Männer mittleren Alters mit Brille, die beide jeweils eine US-amerikanische Flagge tragen. Der linke dunkelhaarige Mann hält sie rechts vom Körper, die Stange mit beiden Händen umfasst. Er trägt eine über seinem hellen Hemd eine Schärpe, von deren Aufschrift nur die Buchstaben »MARSH« erkennbar sind, der übrige Text ist von seinem linken Arm überdeckt. Die Manschette seines Hemds gibt den Blick auf eine große Uhr frei. Die Haare des rechten Mannes sind heller, vermutlich grau, der Haaransatz ist bereits etwas nach oben gewandert. Seine Augen sind durch die dunklen Gläser einer Sonnenbrille nicht sichtbar. Hals und Brust werden von der Flagge verdeckt, die er vor sich hält. Darunter ist eine helle Jacke mit einer verdeckten Knopfleiste zu erkennen, die mit glitzernden Stickereien verziert zu sein scheint. Darüber hinaus befindet sich unterhalb der Flagge ein dunkles Stoffband, auf dem das Textfragment »...rustee« lesbar ist. Rechts von dem rechten Mann und leicht versetzt hinter ihm hält ein weiterer dunkelhaariger, bärtiger etwas jüngerer Mann mit beiden Händen eine Stange nach oben. Er trägt ein dunkles Hemd mit hellen Streifen, sowie eine helle Kappe.

Hinter diesen drei Figuren befinden sich weitere Männer unterschiedlichen Alters, teilweise arabisch anmutend, teilweise eher indisch-pakistanischer Herkunft. Über ihren Köpfen sind unterschiedliche Flaggen zu sehen, nur bei wenigen ist zu erkennen, wer die jeweilige Flagge trägt, da dies von davor befindlichen Personen verdeckt wird.

Die Darstellung auf den meisten Flaggen besteht aus unterschiedlichen Farbbalken. Allerdings zeigt eine Flagge am rechten Bildrand im mittleren Balken ein stilisiertes Rad. Eine weitere, die über dem Kopf des Mannes mit Sonnenbrille zu sehen ist, zeigt ein dekoratives rundes Emblem auf dunklem Grund, möglicherweise mit arabischer Schrift, was aber aufgrund der Unschärfe nicht weiter identifizierbar ist. Rechts und links sind Architekturfragmente einer Straße sichtbar.

Ikonografische Analyse

Das Aussehen der Männer, insbesondere Attribute wie der Vollbart oder die Kleidung (die Kaftan-artige Jacke des Mannes mit der Sonnenbrille, die Kufi-Mütze des Mannes rechts von ihm), deuten auf einen muslimischen Kontext. In der Tat hält das Bild einen Moment der Muslim Day Parade am 26. September 2010 fest. Der linke Mann mit der Schärpe ist der sogenannte »Parade Marshall« und erfüllt damit besondere organisatorische und repräsentative Aufgaben.⁶⁵ Vermutlich ist auch der Mann neben ihm mit einer besonderen Rolle betraut, wenn man davon ausgeht, dass die Aufschrift auf dem Band vollständig »Trustee« lautet, was Verwalter oder auch Treuhänder heißen kann. Beide führen den Umzug an. Die unterschiedlichen Flaggen sind vermutlich die der Herkunftsländer der Teilnehmenden. Dabei lässt sich nur die indische Flagge rechts aufgrund des Rads eindeutig festmachen, die übrigen sind aufgrund der Schwarz-weiß-Darstellung nicht weiter identifizierbar.

System-ikonologische Interpretation

Ereigniskontext

Die »American Muslim Day Parade« findet seit 1985 alljährlich auf der Madison Avenue statt und hat zum Ziel, den islamischen Glauben zu feiern, aber auch für Austausch und Verständigung zu sorgen.⁶⁶ Sie ist gerade 2010 von Kontroversen begleitet, wie Michael Grynbaum in der New York Times berichtet. Da ist zum einen der Konflikt um das bereits erwähnte islamische Gemeindezentrum, die »Ground Zero Mosque«. Zum anderen äußert sich eine feindliche Stimmung in gewalttätigen Übergriffen gegen Muslime, die von offizieller Seite als »hate crimes« bezeichnet werden (vgl. Grynbaum 2010). Dazu zählt auch der Angriff auf den Taxifahrer Ahmed H. Sharif, der von Clement ja ebenfalls in *Scar Tissue* aufgegriffen wird. Die Ursache dieser feindlichen Stimmung ist sicherlich im islamistischen Hintergrund der Täter zu suchen, welche die Anschläge von 9/11 verübt haben. Diese religiös-fundamentalistische Motivation führt zu einer Vorverurteilung von Mitgliedern der muslimischen Glaubensgemeinschaft, die sich in feindseligen Äußerungen und gewaltigen

⁶⁵ Diese Informationen stammen aus dem Gespräch mit René Clement.

⁶⁶ Auf der Website zur Veranstaltung wird diese Intention wie folgt beschrieben: »Muslims from all over the world will come together with the intention to celebrating their faith while aiming for understanding and communication with all who attend« (<http://muslimdayparade.com/>, abgerufen am 3. Juli 2012)

Handlungen ausdrückt. Diese wiederum tragen dazu bei, dass Muslime sich seit 9/11 in den USA unsicher fühlen, wie Louise Cainkar in ihrer Studie »Homeland Insecurity« nachgewiesen hat (Cainkar 2009).

Clement, der in diesem Jahr zum zweiten Mal anwesend ist, stellt Unterschiede zur Veranstaltung im Vorjahr fest. Waren damals noch Zwischenrufer zu hören, die »No Sharia Law« skandierten, so war die Muslim Day Parade diesmal kaum von Andersgläubigen besucht. Aufgrund der Kontroversen zu diesem Zeitpunkt war man offensichtlich bestrebt, möglichst wenig öffentliche Aufmerksamkeit zu erhalten, wie Clement auch aus dem Gespräch mit einem dort anwesenden Polizisten erfährt. Man scheint eher bemüht, die Verbundenheit zu den USA besonders zu betonen: »Everybody tries to be as American as possible« (Clement im Gespräch am 21. Juni 2012).

Da auf dem Bild nur männliche Personen zu sehen sind, könnte man den Eindruck gewinnen, dass an dieser Veranstaltung nur Männer teilnehmen. Dass dem nicht so ist, belegen sowohl die Fotos auf der Website zur Muslim Day Parade⁶⁷ als auch die beiden Bilder der Fotografin Kirsten Luce, die den Artikel Grynbaums flankieren. Sie zeigen zum einen eine Gruppe junger Menschen mit Flaggen am Straßenrand, unter denen sich auch zwei Mädchen befinden, als auch ein junges Mädchen, das die amerikanische Flagge als Kopftuch und auch als abwaschbares Tattoo – neben der Flagge Pakistans – auf der Wange trägt – neben zwei gekreuzten pakistanischen Flaggen (siehe Abbildung 24 und Abbildung 25).



Abbildung 24: Aufmacherbild zum Artikel, Quelle: Grynbaum 2010



Abbildung 25: »Aliza Fatima, a 12-year-old from Queens, participated in the parade«, Quelle: ebd.

Die Darstellung beider Flaggen in dem Foto des Mädchens greift einen Aspekt auf, der auch bei dem betrachteten Bild aus *Scar Tissue* eine wesentliche Rolle spielt: die Omnipräsenz der US-amerikanischen Flagge begleitet von der Anwesenheit anderer Flaggen aus den Herkunftsländern der muslimischen Bevölkerung. Testi nimmt hierauf ebenfalls Bezug, indem er darlegt, dass die Vielschichtigkeit des Totems der US-Flagge sich auch in der Bedeutung widerspiegelt, welche die Flagge für Immigranten hat, zu denen sich auch die Muslime in den USA zählen lassen. Sie sei nämlich sowohl Symbol der Freiheit, der Staatsbürgerschaft und eines guten Lebens, aber ebenso Ausdruck einer auferlegten Amerikanisie-

⁶⁷ Die Bilder, leider teilweise von minderer Bildqualität, sind in einer Diashow zu sehen unter <http://muslimdayparade.com/photos/> (abgerufen am 3. Juli 2012).

rung und einer fremdenfeindlichen Zurückweisung – gerade auf die beiden letztgenannten Aspekte wird noch einzugehen sein. Oft verliehen diese Menschen ihrem Patriotismus Ausdruck, in dem sie der US-amerikanischen Flagge die Flagge ihres Heimatlandes zur Seite stellten und so einen Bezug zu ihren spezifischen historischen Wurzeln schafften (vgl. Testi 2010: 60). Gerade letzteres ist auch im Zusammenhang mit der Muslim Day Parade der Fall. Muslim und US-Amerikaner zu sein ist wohl für die meisten der Teilnehmenden kein Widerspruch, beides zu sein ist gelebte Realität. Grynbaum zitiert einen Leutnant der Feuerwehr in Elmsford, New York, der mit seiner Aussage genau diese Haltung widerspiegelt, indem er einen Patriotismus an den Tag legt, wie ihn manch konservativer US-Amerikaner einem »Muslim American« wohl nicht zutrauen würden:

»A lieutenant with the fire department of Elmsford, N.Y., Syed Alirahi, said: ›We are public servants. Most of us are born here, live here and die here. We're going to fight for our country. Today is our opportunity to show ourselves to other people, and our contributions to the country as Muslims.‹ « (Grynbaum 2010)

Produktionskontext

Betrachtet man den Produktionskontext des Bildes finden sich gewisse Parallelen zu Scar-Tissue_05_a. Die zentralen Figuren sind wieder bis zu Hüfte zu sehen, die dadurch erzeugte Nähe und der entstehende Fokus auf die Gesichter ermöglichen es, einen emotionalen Bezug zur Situation herzustellen. Dabei wirkt allerdings die Sonnenbrille des rechten Mannes eher verstörend, weil sie den Blick auf die Augen dieser Person verhindert, die dadurch sehr distanziert scheint. Beide Männer stehen sehr dicht, quasi Schulter an Schulter. Durch ihre vergleichsweise helle Bekleidung heben sie sich zudem von der dunkleren Umgebung ab und erscheinen wie eine Einheit. Unterstrichen wird dies durch die Flaggen, die beide in den Händen halten und die parallel verlaufenden Bänder auf ihrer Kleidung: die Marshalls-Schärpe und das Band mit der Aufschrift. Die Blickrichtung der drei zentralen Figuren – den Kufi-tragenden Mann einbeziehend – geht nach rechts vorn, ihr Fokus liegt außerhalb des Bildes. Das Licht kommt der Schattenbildung zu Folge fast senkrecht von oben, bildet aber recht weiche Schatten.

Bezüglich der Komposition spielen auch hier wieder der geometrische Mittelpunkt, insbesondere die horizontale Mittelachse sowie die Drittelung eine wichtige Rolle. So befinden sich die Augen der zentralen Figuren auf, beziehungsweise sehr nah zur horizontalen Mittelachse. Die vertikale Mittelachse wiederum teilt das Bild fast genau zwischen den beiden Männern im Vordergrund (siehe Abbildung 26). Drittelt man das Bild, so stellt man fest, dass der Hauptteil der Handlung sich wieder in den unteren beiden Dritteln abspielt. Das obere Drittel ist dagegen dominiert von den Flaggen und den sichtbaren Architekturteilen und hat daher fast illustrativen Charakter (siehe Abbildung 27).

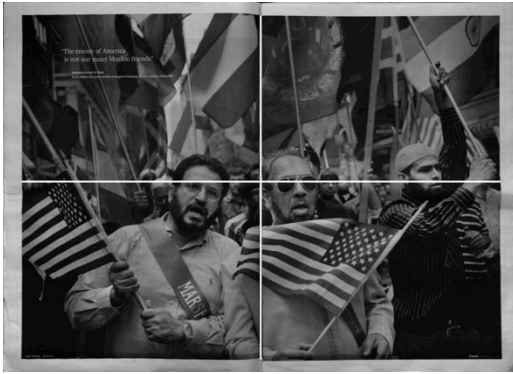


Abbildung 26: ScarTissue_09, geometrischer Mittelpunkt, eigene Hervorhebung



Abbildung 27: ScarTissue_09, Drittelung, eigene Hervorhebung

Medienkontext

In *Scar Tissue* nimmt das betrachtete Bild eine ganze Doppelseite ein. Es hat keine Bildunterschrift, wird dafür aber ergänzt durch ein Zitat von George W. Bush, das in weißer Schrift auf einem dunkleren Bereich im oberen rechten Viertel platziert ist. Es ist einer Rede des damaligen Präsidenten vor einer sogenannten »Joint Session of the United States Congress« entnommen. Mit diesem Terminus werden Zusammenkünfte der beiden Häuser des Kongresses, also des Repräsentantenhauses und des Senats, bezeichnet, die nur zu besonderen Anlässen wie der Amtseinführung des Präsidenten oder der Rede des Präsidenten zur Lage der Nation einberufen werden. In diesem Fall fand die gemeinsame Sitzung am 20. September 2001 und damit nur kurz nach den Anschlägen statt. Das aus dieser Rede ausgewählte Zitat lautet: »The enemy of America is not our many Muslim friends«. Es handelt sich bei dieser Ansprache um eine öffentliche Reaktion auf die Ereignisse in New York, Washington und Shanksville/Pennsylvania, die auch den Beginn des von Bush proklamierten »Kriegs gegen den Terror« (»War on Terror«) markiert.⁶⁸ Sieht man diesen Ausspruch im Textzusammenhang, so steht er in einem Absatz, in dem Bush die Muslime weltweit anspricht, ihnen Sympathie und Respekt bekundet und dabei die Terroristen von 9/11 als Verräter an ihrem eigenen Glauben identifiziert:

»I also want to speak tonight directly to Muslims throughout the world. We respect your faith. It's practiced freely by many millions of Americans and by millions more in countries that America counts as friends. Its teachings are good and peaceful, and those

⁶⁸ Der vollständige Wortlaut dieser Rede kann nachgelesen werden unter <http://www.britannica.com/presidents/article-9398253>, abgerufen am 21. Juni 2012. Die von Bush geprägte Terminologie des »Kriegs gegen den Terror«, beziehungsweise »Terrorismus« (»Global War on Terrorism«) wurde 2009 unter Präsident Obama für unerwünscht erklärt (siehe hierzu <http://www.sueddeutsche.de/politik/usa-bushs-kriegsrhetorik-hat-ausgedient-1.392897> sowie <http://www.washingtontimes.com/news/2009/aug/06/white-house-war-terrorism-over/>, abgerufen am 21. Juni 2012).

who commit evil in the name of Allah blaspheme the name of Allah. The terrorists are traitors to their own faith, trying, in effect, to hijack Islam itself. The enemy of America is not our many Muslim friends; it is not our many Arab friends. Our enemy is a radical network of terrorists and every government that supports them« (Encyclopedia Britannica o. J.).

Bush betont so mit dieser Aussage zum einen, dass die Anschläge eben nicht zu einer generellen Verurteilung der Muslime führen sollen. Der Historiker und Politikwissenschaftler Howard Zinn weist auf eine gewisse Doppelzüngigkeit der Aussage Bushs hin: Zwar habe er dazu aufgerufen, nicht mit Feindseligkeit zu reagieren. Tatsächlich aber seien vornehmlich Muslime – er spricht von Tausenden und mehr – ohne Angabe von Gründen verhaftet, verhört und in Gewahrsam genommen worden:

»President Bush cautioned the nation not to react with hostility to Arab Americans, but in fact the government began to round up people for questioning, almost all Moslems, holding a thousand or more in detention, without charges« (Zinn 2003: 680).

Vor diesem Hintergrund birgt es eine gewisse Ironie, dieses Zitat mit einer Aufnahme von der Muslim Day Parade zu verbinden, wenn man davon ausgeht, dass dieser Umstand der Leserschaft zumindest in Teilen bekannt sein dürfte. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass im Weißen Haus offensichtlich großer Wert darauf gelegt wird, die islamfreundliche Haltung Bushs zu dokumentieren. So sind online seine Äußerungen zum Islam, darunter auch die genannte, unter der Überschrift »In the President's Words: Respecting Islam« nachzulesen.⁶⁹

Zum anderen verweist Bush hier auf den eigentlichen Feind der USA, das Terror-Netzwerk Al Qaida, dem er in dieser Rede den Krieg erklärt. Ihm gelingt es zu diesem Zeitpunkt, die Nation mit seiner wohl einstudierten Rede voller »apokalyptischer Metaphern« wie dem »monumentalen Kampf zwischen Gut und Böse« hinter sich zu vereinen (vgl. Heideking/Mauch 2007: 418 f). Beim Eintritt in den Krieg gegen den Irak besteht diese grundlegende Zustimmung – wie bei der Analyse von NewYorker_11 gesehen – schon nicht mehr.

Es wird deutlich, dass das während der Muslim Day Parade aufgenommen Bild durch die Kombination mit dem vielschichtig aufgeladenen Zitat Bushs zusätzliche Bedeutungsebenen bekommt. Wirkt es zunächst wie eine Momentaufnahme patriotisch gestimmter »Muslim Americans«, erhält es durch diesen Text einen tiefergehenden und durchaus kontroversen politischen Bezug. Hinsichtlich der US-amerikanischen Flagge als nationalem Symbol wird die von Testi festgestellte Bedeutung als Ausdruck einer »auferlegten Amerikanisie-

⁶⁹ Die erwähnte Aufstellung ist zu finden unter <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/infocus/ramadan/islam.html>, abgerufen am 4. Juli 2012.

rung« und einer »fremdenfeindlichen Zurückweisung« in diesem Zusammenhang durchaus wirksam. Auch wenn diese Amerikanisierung hier mitnichten auferlegt ist, wie das Zitat des Feuerwehrmanns aus Elmsford zeigt. Sie wird allerdings durch die feindselige Atmosphäre zum Zeitpunkt der Aufnahme unterstützt und womöglich durch den entstehenden Anpassungsdruck in gewissem Sinne als auferlegt empfunden, wobei die stattfindende Zurückweisung nicht nur fremden- sondern vor allem religionsfeindlich konnotiert ist.

C.2.3.3 Einzelschicksale

ScarTissue_10_2

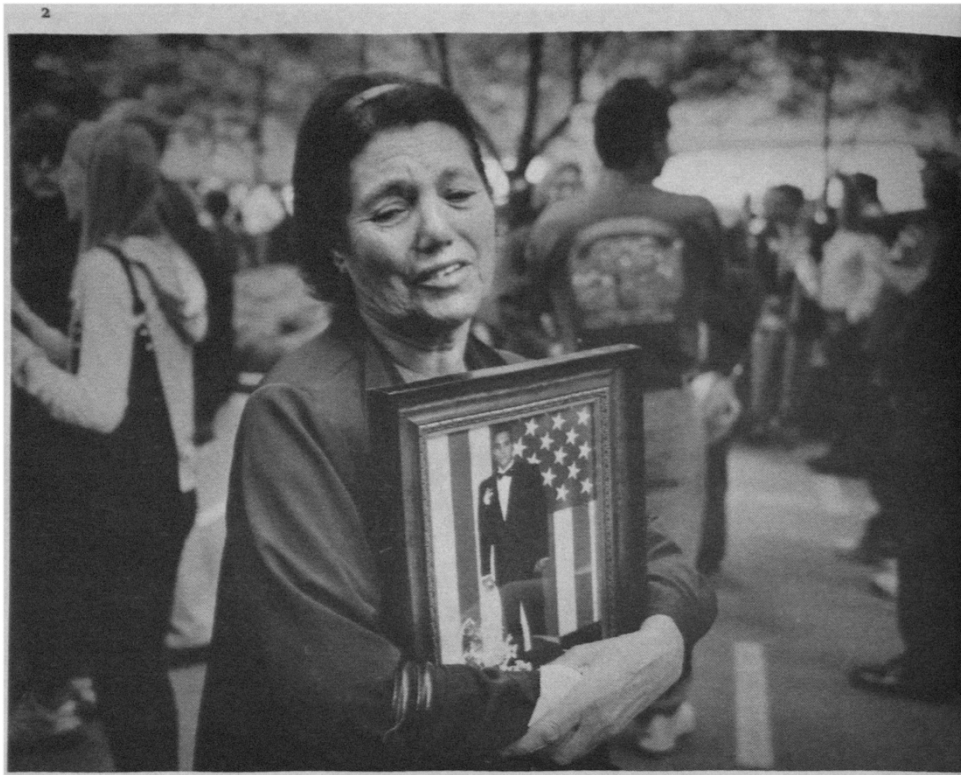


Abbildung 28: ScarTissue_10_2

Vor-ikonografische Beschreibung

Im Vordergrund des Bildes ist eine ältere, ca. 60-70 jährige Frau zu sehen, die mit beiden Armen einen Bilderrahmen umfasst. Ihr Haar wird von einem dunklen Haarreif aus dem Gesicht gehalten, sie trägt eine Bluse oder einen Mantel. An ihrem rechten Arm sind die beiden Bügel eine Handtasche erkennbar. Der Bilderrahmen enthält das Foto eines Mannes, der deutlich jünger ist als die dargestellte Frau. Der junge Mann steht vor einer US-amerikanischen Flagge, wobei die Streifen vertikal verlaufen und das Feld mit den Sternen sich oben rechts befindet. Er ist mit einem Smoking bekleidet und trägt eine schwarze Fliege sowie eine weiße Dekoration im rechten Knopfloch. Im Glas des Bilderrahmens ist die Reflexion der linken Hand der Frau sichtbar. Darüber hinaus lässt sich an der rechten unteren Kante des Bilderrahmens, scheinbar festgehalten durch die rechte Hand der Frau, eine

weiße, durchbrochene Struktur erkennen, deren Größe ungefähr ein Viertel der linken Hand der Frau ausmacht. Hinter der zentralen Figur der Frau mit dem Bilderrahmen befindet sich im Mittelgrund des Bildes eine Gruppe stehender Menschen. Links hinter der Zentralfigur steht eine dem Betrachter mit ihrer linken Seite zugewendete junge blonde Frau mit heller Kapuzenjacke und einer Schultertasche über ihrer linken Schulter. Rechts hinter der Frau wendet ein dunkelhaariger, mit Turnschuhen und heller Hose bekleideter Mann dem Betrachter den Rücken zu, sein unteres Viertel wird von dem Bilderrahmen verdeckt. Er trägt ein T-Shirt mit einem Emblem-artigen Aufdruck, wobei dieser nur schemenhaft erkennbar ist. Die übrigen Personen lassen sich aufgrund der Unschärfe nicht näher spezifizieren. Allerdings wird rechts der Frau der Blick auf eine Stück Straße freigegeben, auf dem Teile von Markierungstreifen sichtbar sind. Im Hintergrund sind etwas verschwommen einige Baumstämme mit Blattwerk zu erkennen.

Ikonografische Analyse

Es handelt sich um die Darstellung einer Frau, die in Trauer um einen ihr nahestehenden Menschen ist. Dabei lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, in welcher Beziehung sie zu dem auf dem Foto im Rahmen abgebildeten jungen Mann steht. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um ihren Sohn. Dieser wurde bei einem festlichen Anlass aufgenommen, wie sich aus seiner Kleidung schließen lässt. Obgleich die US-amerikanische Flagge als Hintergrund dient, wird es sich vermutlich nicht um einen offiziellen Anlass handeln, bei dem er als Funktionsträger anwesend war, da er keine Uniform trägt. Die Dekoration an seinem Knopfloch verweist eher auf ein großes privates Fest wie eine Schulabschlussparty, zumal diese sogenannten »High School Proms« in den USA meist in Ballkleidung begangen werden.⁷⁰ Die weiße filigrane Struktur, lässt sich nicht genau definieren, es könnte sich aber um eine Dekoration handeln, mit der die Trauernde das Foto des jungen Mannes schmückt. Es ist zu vermuten, dass dieser bei den Anschlägen vom 11. September ums Leben gekommen ist.

System-ikonologische Interpretation

Ereigniskontext

Das Bild entsteht am neunten Jahrestag von 9/11, den die dargestellte Frau zum Anlass nimmt, mit dem Foto ihres toten Sohnes in den öffentlichen Raum zu treten. Ihre Trauer wird besonders durch ihre Haltung und ihre Mimik vermittelt: Ihr Kopf ist aus Sicht des Betrachters leicht nach links geneigt, ihre Augen sind etwas geschlossen, ihr Blick scheint vor sie auf den Boden gerichtet, ohne dabei klar etwas zu fokussieren. Mit diesem Blick verschließt sie sich dem Betrachter, scheint nach innen gekehrt und auf sich konzentriert. Ihr

⁷⁰ Diese Vermutung wird vom Fotografen in dem Gespräch gestützt.

Gesicht wirkt zudem von Trauer und Schmerz verzerrt. Durch die Präsenz der Flagge erhält ihre Trauer zugleich eine patriotische Konnotation, ihr Sohn erscheint ein wenig im Licht des Helden, der für sein Vaterland starb. Mit seinem Foto grenzt sie sich deutlich von den sie umgebenden Personen ab, bei denen weder durch etwaige Attribute noch durch eine spezifische Physiognomie auf die Besonderheit dieses Moments geschlossen werden kann. Einzig der Mann hinter ihr könnte sich unterscheiden, wenn das Motiv seines T-Shirts einen Bezug zum Erinnerungsanlass dieses Tages herstellen würde.

Produktionskontext

Dass sich über dieses Detail keine Aussage machen lässt, hängt mit dem Produktionskontext dieses Bildes zusammen. Seine Schärfe-Ebene liegt auf der Frau mit dem Bilderrahmen, sodass alles hinter ihr Liegende nur unscharf wahrgenommen werden kann. Die Komposition des Bildes rückt die Frau und das Foto des jungen Mannes zwar klar in den Fokus, sie liegen aber nicht im geometrischen Mittelpunkt, wodurch das Bild eine größere Spannung erhält: Die Figur der Frau ist leicht von der vertikalen Mittellinie des Bildes nach links versetzt, ihr Kopf ist oberhalb der vertikalen Mittellinie. Der Bilderrahmen befindet sich auf der Mittellinie, aber unterhalb des Mittelpunkts. Die Figur des jungen Mannes ist nach links unten versetzt, wodurch beide Figuren jeweils ein visuelles Gegengewicht bilden (siehe Abbildung 29).



Abbildung 29: Darstellung des geometrischen Mittelpunkts (eigene Hervorhebung)

Darüber hinaus ist die weibliche Zentralfigur unterhalb des Ellenbogens angeschnitten, so dass nur der Oberkörper dargestellt ist, wodurch Kopfhaltung und Gesichtsausdruck besonders betont werden. Durch die gewählte Perspektive befindet sich der Betrachter quasi auf Augenhöhe mit der zentralen Figur, durch die gewählte Einstellung der Halbtotale wird sie besonders fokussiert.

Zur Aufnahmesituation lässt sich sagen, dass die Fotografie während der Feierlichkeiten zum 9. Jahrestag im Zuccotti Park in unmittelbarer Nähe zu Ground Zero entstand, wie der Fotograf René Clement in dem Gespräch mitteilt. Die Presse konnte von einem ihr zugewiesenen Ort Bilder machen. Die dargestellte Frau kam weinend auf die Gruppe der Fotografen zu und erzählte von ihrem Sohn, der bei den Anschlägen ums Leben gekommen

ist. Betrachtet man die Gesamtdarstellung, findet man Anklänge an das aus der christlichen Ikonografie stammende Motiv der Pietà. Sein Name leitet sich vom Lateinischen »pietas«, dem Wort für »Frömmigkeit« ab. Es bezeichnet die Darstellung der schmerzgequälten Maria, die den toten Christus auf dem Schoß hält (vgl. Stadler 1994b: 171, siehe Abbildung 30). Allerdings wird der Leichnam des Sohnes im vorliegenden Fall durch sein zu Lebzeiten fotografisch festgehaltenes Abbild repräsentiert.



Abbildung 30: Pietà von Pietro Perugino, Quelle: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Pietro_Perugino_063.jpg, abgerufen am 10. August 2012

Marion Müller verwendet in ihrem »Politisch-Ikonografischen Archiv der Vision« (PIAV) – einem Index, der bei der motivspezifischen Erschließung eines Bildkorpus unterstützen soll –, diesen Terminus um einen Motivtypus innerhalb der Kategorie des »Mitleids« als menschlicher Ausdrucksform zu bezeichnen (vgl. Müller 2011: 40). Ausgehend von der kunsthistorischen Wurzel dieses Begriffs scheint dies jedoch etwas kurz gegriffen, da sich die tiefgehende, emotionale Äußerung der Trauer der Mutter um ihren toten Sohn nicht herauslösen lässt.⁷¹ Im Motiv dieses Bildes findet sich eine wiederkehrende Form der Darstellung einer bestimmten Form emotionaler Tiefe wieder, den der Kultur- und Kunsthistoriker Aby Warburg mit dem Begriff der »Pathosformel« beschrieben hat. Diese Pathosformeln gehen zurück auf die Symbolik antiker Vorbilder, die Renaissancekünstler bei dem Versuch wählten, stärkste Ausprägungen emotionaler Intensität wiederzugeben, die sich als leidenschaftliche Erregung in Gebärde oder Physiognomie zeigen (vgl. Erll 2005: 15 f). Derartige Ausdrucksbewegungen lassen sich für Warburg als Impulse betrachten, die auf Künstler aus der Vergangenheit einwirken, und die bildende Kunst als ein »soziales Erinnerungsorgan« verstehen lassen (zitiert nach Gombrich 1992: 326). Es hat den Anschein, als

⁷¹ Innerhalb dieses Index tritt »Trauer« als eigene Kategorie auf. Es ist denkbar, dass hier möglicherweise nicht nur die menschlichen Ausdrucksformen gefasst werden, die das jeweilige Bild enthält, sondern auch die, die es beim Betrachter auslösen soll.

ob hier eine solche Pathosformel als eine »unbewusste individuelle Disposition des Bildproduzenten« (Bock/Isermann/Knieper 2011: 60) wirksam wird, auch wenn nicht auf ein antikes, sondern ein christliches Vorbild zurückgegriffen wird.

Medienkontext

Für die weitere Analyse ist eine Betrachtung des im Medienkontext verwendeten Bildes notwendig. Dieses wird begleitet von der Bildunterschrift »The 9th anniversary of 9/11 at Ground Zero, 9/11/2010«. Obgleich das Foto nicht direkt an Ground Zero aufgenommen wurde, wird mit der Bildunterschrift ein Bezug zu diesem Gedächtnisort hergestellt, was wiederum seine Relevanz in der Erinnerungskultur um 9/11 in New York betont. Diese Bildunterschrift ist allerdings nicht direkt in der Nähe des Bildes angeordnet, sondern in einer Gruppe mit den übrigen Bildunterschriften zu den insgesamt 12 auf einer Doppelseite positionierten Bildern (siehe Abbildung 31). Indem das oben beschriebene Bild in die Gestaltung der Doppelseite eingebunden wird, wird auf den von Grittmann und Ammann identifizierten Bildtypus der »Trauernden mit Symbol« zurückgegriffen, der Angehörige mit Trauersymbolen bei Gedenkveranstaltungen zeigt (vgl. Grittmann/Ammann 2009: 153). Die elf übrigen Bilder greifen sehr unterschiedliche Themen auf. Zwar erscheint auch ein weiteres Bild des genannten Typus, diesmal einer den Betrachter anblickenden Frau mit dem Bild ihrer bei den Anschlägen umgekommenen Tochter (ScarTissue_10_4). Im Gegensatz zum bereits vorgestellten Bild findet dies auch in der Bildunterschrift Erwähnung, die bei letzterem ja eher allgemein gehalten ist. Möglicherweise soll so, eben auch unter Rückgriff auf die Pathosformel der Pietà, auf den Moment der Trauer um die Verstorbenen als Kernaspekt des Jahrestags verwiesen werden. Zu den weiteren Themen, die aufgegriffen werden, zählen darüber hinaus der Tod Osama Bin Ladens, als auch übergeordnete Diskurse, auf die verwiesen wird. So nennt Clement im besagten Gespräch »People against the Quran« (Koran-/Islamgegner, die ein Plakat mit der Aufschrift »Do not burn quran, rather ban it« vor sich halten, ScarTissue_10_3), »Commercialism« (Bild der Frau, die Flaggen und andere Devotionalien verkauft, ScarTissue_10_9), »Tourism« (Gruppe von Touristen, die hinter einer Glaswand auf die Baustelle von Ground Zero blicken, ScarTissue_10_10) oder »Jesus against Conspiracy Theory« (Gegenüberstellung von religiösen Patriotismus und einer Verschwörungstheorie in dem Bild mit den zwei Männern, von denen einer ein Plakat mit der Aufschrift »9/11 Truth now« hält, ScarTissue_10_8).



Abbildung 31: Doppelseite aus »Scar Tissue« mit 12 Bildern

Clement bezeichnet diese Doppelseite als »mixed message page«. Sie enthält zudem, eingefasst von den Bildern, folgendes Zitat:

» *If we don't believe in freedom of expression for people we despise, we don't believe in it at all.* Noam Chomsky. American scientist and activist.«

Dabei ist die Quelle des Zitats in kleiner Schrift vom dazugehörigen Text abgesetzt. Das Zitat entstammt einem Interview Noam Chomskys mit John Dilger im Rahmen der »Late Show« auf BBC2 TV am 25. November 1992 (siehe Bracken 1994: 125 ff). Chomsky selbst ist sowohl als Linguist, der über viele Jahre am Massachusetts Institute of Technology (MIT) tätig war, als auch als Kritiker US-amerikanischer Regierungspolitik aus einer links-liberalen Perspektive bekannt (vgl. Lagassé 2001). Das Zitat wurde von René Clement selbst ausgewählt. Mit Chomskys Aussage, dass der Glaube an freie Meinungsäußerung letztlich auch beinhalte, diese Menschen zuzugestehen, die man verachtet, werde auf die Rolle des eigenen Standpunkts verwiesen, von dem man die Meinungsäußerung anderer bewertet und auf die Schwierigkeit, den Verlauf der Grenze zwischen beiden Positionen zu bestimmen, wie Clement erläutert.

Zusammenfassend repräsentiert das untersuchte Bild innerhalb der Gesamtkomposition das Thema Trauer neben vielen anderen aufgezeigten Aspekten im Kontext der Erinnerung an 9/11. Dabei wird die Trauer einer Mutter um ihren toten Sohn auf besondere Weise dargestellt.

NewYorker_07



Abbildung 32: NewYorker_07

Vor-ikonografische Beschreibung

Das querformatige Bild zeigt einen Mann, etwa Mitte Dreißig, mit dunkelblonden kurzen Haaren in einem blau-weiß karierten Hemd mit aufgekremelten Ärmeln. Er hat die Arme verschränkt und blickt, an eine weiße Wand gelehnt, aus dem Fenster. Die Hosenbeine seiner dunkelblauen, von einem braunen Gürtel gehaltenen Hose sind gekürzt und liegen auf der ungewöhnlich tiefen, hölzernen Fensterbank auf, da er auf den Stümpfen seiner Oberschenkel steht. Möglicherweise handelt es sich hier aber um den Fußboden vor einem bodentiefen Fenster. Der Mann befindet sich direkt in der Nähe der Scheibe. Das Fenster gibt den Blick auf die Grünfläche des Central Parks und die ihn umrandenden Häuser von Uptown New York frei. Am Horizont ist ein Fluss zu erkennen, vermutlich der Hudson, da der Blick nach Norden geht.

Ikonografische Analyse

Zu sehen ist Andrew Kinard, ein ehemaliger Soldat und Kriegsrückkehrer aus dem Irak-Krieg, der dort beide Beine verloren hat. Er befindet sich an seinem aktuellen Arbeitsplatz während eines Praktikums bei der New Yorker Investmentgesellschaft Fortress Investment Group, die ihr Büro im 46sten Stock des Hauses 1345 Avenue of the Americas⁷² und damit in unmittelbarer Nähe des Central Parks hat.

⁷² Siehe <http://www.fortress.com/AboutFortress/Offices/OfficesMaps.aspx>, abgerufen am 28. Juni 2012.

System-ikonologische Interpretation

Strategiekontext

Das betrachtete Bild entstand im Auftrag des *New Yorker*. Wie der Fotograf Christopher Anderson in einem Interview mit der Fachzeitschrift »Leica Fotografie International« darlegt, war dieser Auftrag sehr offen angelegt. Es ging darum, das heutige Lebensgefühl New Yorks auszudrücken. Schließlich verständigte man sich darauf, bestimmte Themen wie Furcht und Hoffnung zu untersuchen (vgl. Fayed/Rüter 2011: 23).

Ereigniskontext

Betrachtet man den dargestellten Andrew Kinard, so kann man feststellen, dass er angesichts seiner Tätigkeit für eine New Yorker Investmentfirma relativ leger gekleidet ist: er trägt weder Jackett noch Krawatte, die Ärmel des Hemds sind lässig hochgekrepelt. Offensichtlich lässt die Unternehmenskultur weniger formale Kleidung im Sinne eines »Business Casual« zu. Durch die Art der Kleidung und seine Körperhaltung wirkt er entspannt, sein Blick ist gedankenverloren aus dem Fenster auf das vor ihm in der Sonne liegende New York gerichtet. Dabei ist sein Gesicht im Profil zu sehen, der Körper ist dem Betrachter leicht zugewandt. Diese entspannte Haltung steht für den Betrachter in verstörendem Kontrast zum Fehlen der Beine, das erst beim genaueren Hinsehen deutlich wird. Kinard hat seine Beine durch einen Angriff mit einem sogenannten I.E.D., einem »improvised explosive device« verloren, das auch als »roadside bomb« bezeichnet wird. Diese Form von nicht industriell, sondern handgefertigten Sprengkörpern ist besonders im zweiten Irak-Krieg⁷³ häufig von terroristischen Gruppierungen eingesetzt worden.⁷⁴ Dieser Krieg ist mit dem Krieg in Afghanistan als Teil des von Bush infolge der Ereignisse des 11. September ausgerufenen Kriegs gegen den Terrorismus zu denken. Er begann im Februar 2003 und wurde legitimiert durch die in der *National Security Strategy* vom September 2002 enthaltene sogenannte Bush-Doktrin, die einen vorgreifenden Militärschlag (»preemptive action«) vorsah, sofern von einer potenziellen Gefahr für die USA oder ihre Alliierten auszugehen war. Diese Gefahr wurde zum einen durch eine mutmaßliche Beteiligung des damaligen Präsidenten des Irak, Saddam Hussein, an den Attacken von 9/11, als auch im ebenso mutmaßlichen Besitz des Landes von Massenvernichtungswaffen gesehen. Das Ergebnis einer entsprechenden Inspektion im Irak durch die UN wartete Bush nicht ab, sondern erklärte diese vorzeitig für gescheitert (vgl. Heideking/Mauch 2007: 420 ff; Kuntz 2007: 22 ff; o. V. 2002). War der Rückhalt in der Bevölkerung aufgrund dieser Umstände von Beginn an

⁷³ In Abgrenzung zum als »erster Irak-Krieg« bezeichneten Golf-Krieg 1990-1991.

⁷⁴ Durch einen solchen Sprengkörper verlor auch der in George Parkers Artikel erwähnte Soldat seinen Kameraden. Details nachzulesen unter http://en.wikipedia.org/wiki/Improvised_explosive_device, abgerufen am 7. Juli 2012.

nicht sehr stabil, so hielten zum Zeitpunkt des 10. Jahrestages von 9/11 viele US-Amerikanerinnen und US-Amerikaner den Einsatz von US-Truppen im Irak für nicht mehr tragbar – aufgrund der hohen Kosten – gerade auch angesichts der Wirtschaftskrise in den USA –, insbesondere aber auch wegen großen Anzahl von Toten und Verletzten auf Seiten der amerikanischen Streitkräfte. *Scar Tissue* greift diesen Aspekt auf und führt entsprechende Statistiken an. Demzufolge sind zwischen 2003 und 2011 4.474 US-Soldaten getötet und 32.175 verwundet worden.⁷⁵ Damit überschreitet die Zahl der Opfer der beiden Kriege bei weitem die Zahl der Personen, die Opfer der Anschläge von 9/11 geworden sind, zumal getötete Zivilisten hier noch nicht berücksichtigt sind.

Zu den Verwundeten zählt auch der dargestellte Andrew Kinard, der als Mitglied des United States Marine Corps, der Marine-Infanterie der US-Streitkräfte, im Irak eingesetzt war. Diese Militäreinheit steht in dem Ruf, besonders mutig und kampffähig zu sein.⁷⁶ Kinard hatte sich vor dem Unfall beruflich sehr gut eine dauerhafte Perspektive beim Militär vorstellen können. Er sagt selbst, dass er den besten Job hatte, den er jemals haben würde: »I knew I had the best job I'd ever have – leading Marines« (o. V. o. J.). Es gelingt ihm, sich eine neue Perspektive aufzubauen: nach einem Praktikum im Office of Legislative Counsel des Department of Defense bewirbt er sich um einen Studienplatz in Harvard. Er studiert nun an der renommierten Harvard Business School in Cambridge – eine Perspektive, die ursprünglich jenseits seines Horizonts lag: »Growing up in South Carolina, Harvard was not even a word in my vocabulary« (Koch 2011). Neben seinem Studium engagiert er sich ehrenamtlich im »Wounded Warrior Project«, einer Initiative, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, verletzte Angehörige der Streitkräfte durch entsprechende Programme und Aktivitäten zu unterstützen. Außerdem ist er sportlich aktiv, indem er mit seinem Spezial-Fahrrad an Marathons teilnimmt (vgl. ebd.). Er hat durch den Schicksalsschlag, der ihm widerfahren ist, nicht den Mut verloren, sondern versucht in besonderer Weise, alle vorhandenen Potenziale zu nutzen, die ihm zu Verfügung stehen. In der Tat erfüllt Kinard auf diese Weise Eigenschaften, die üblicherweise einem Helden zugeschrieben werden. So definiert das Deutsche Universalwörterbuch einen Helden als »jemand, der sich mit Uner-schrockenheit und Mut einer schweren Aufgabe stellt, eine ungewöhnliche Tat vollbringt,

⁷⁵ Siehe ScarTissue_18. Eine entsprechende Statistik wird hier auch für Afghanistan aufgestellt, wo zwischen 2001 und 2011 eine deutlich niedrige Zahl von Opfern zu beklagen ist: bezogen auf die US-Soldaten sind es 1.752 Tote und 13.447 Verwundete. Die Angaben basieren auf Daten von icasualties.org, iraqbodycount.org, dem Department of Defense und der *United Nations Assistance Mission in Afghanistan* (UNAMA) mit dem Stand 30. August 2011. Verteidigungsminister Panetta erklärte den Krieg im Irak am 15. Dezember 2011 für beendet.

⁷⁶ Benson gibt mit seinem allerdings eher an Jugendliche gerichteten Text einen sehr guten Einblick in das (Selbst-)Verständnis der Marines (Benson 2005).

die ihm Bewunderung einträgt« (Dudenredaktion 2007: 783). Joseph Campbell destilliert darüber hinaus aus weltweit gesammelten Mythen, Sagen und Märchen den Monomythos des Helden als eine diesen gemeinsame Grundstruktur (Campbell 1978), die sich auf Kinards Fall übertragen lässt. Kernelement dieser Grundstruktur ist die Abenteuerfahrt des Helden, von der er geläutert und transformiert zurückkehrt. Sie lässt sich in drei Phasen untergliedern: die Trennung von der Welt, dem Durchkämpfen zu einer Quelle übernatürlicher Kräfte und die lebensbringende Rückkehr (vgl. Campbell 1978: 40). Kinards Trennung von der alltäglichen Welt besteht in seinem Einsatz im Irak-Krieg. Die Quelle übernatürlicher Kräfte, zu der er sich durchkämpft, besteht dabei nicht in einem physisch greifbaren Gegenstand im Gegensatz zu einigen von Campbell aufgeführten Beispielen – er nennt hier etwa Prometheus, der den Göttern das Feuer stiehlt, oder Jason mit dem Goldenen Vlies. Es handelt sich vielmehr um die tiefgreifende Verletzung, den Verlust von Extremitäten mit allen Begleitumständen: den Grausamkeiten des Krieges, den erlittenen physischen und psychischen Schmerzen, dem Prozess völliger Neuorientierung. Diese tiefgreifende Erfahrung führt zu einer profunden inneren Wandlung, in welcher sich der Held sich vergessen geglaubte oder bis dato unbekannte Kraftquellen erschließt, indem er tiefste Täler durchschreitet und innere Widerstände überwindet:

»Die Fahrt des mythischen Helden mag sich auf der Erde abgespielt haben: im Grunde geschah sie drinnen und führte in Tiefen, wo finstere Widerstände überwunden und lang verlorene und vergessene Kräfte wieder belebt werden, damit sie der Verwandlung der Welt dienen können« (Campbell 1978: 35).

Indem er diesen Prozess durchläuft, gelingt es Kinard, sich nach dem tragischen Unfall im Irak ein neues Leben aufzubauen, das neben dem Studium an einer renommierten Elite-Universität auch ein ehrenamtliches Engagement für andere umfasst.

Im Rahmen seines Studiums führt ihn sein Praktikum bei Fortress Investment dabei nach New York und damit an den Ort, an dem – neben anderen – mit den Anschlägen auf das World Trade Center der Krieg, in dem er seine Beine verlor, gewissermaßen seinen Ursprung hatte.

Produktionskontext

Der Dargestellte wird von Anderson als Hüftbild in Szene gesetzt, wodurch der Oberkörper betont wird. Dabei bildet seine Figur die vertikale Achse, die das Bild mittig teilt. Das Bild ist links von der ruhigen weißen Wandfläche dominiert, die durch den detailreichen Ausblick auf den Central Park rechts kontrastiert wird. Von unten ragt mit der Fensterbank eine weitere ins Bild, sodass das Bild durch drei Polygonflächen strukturiert wird, die sich hinter der Figur treffen. Die rechte obere Kante der Fensterbank ist hierbei parallel zum horizontalen Ende des Parks (siehe Abbildung 33).



Abbildung 33: NewYorker_07, Bildkomposition: Polygonflächen

Der Dargestellte blickt von links nach rechts in Leserichtung, was als ein Blick in eine ungewisse Zukunft gelesen werden kann und in dieser Auslegung vor dem Hintergrund des im Rahmen des Auftrags besprochenen Themenkreises auch der Intention des Fotografen entspricht:

»Die Andeutung von Furcht vor dem Kommenden, von Fragen und Ungewissheit hinsichtlich der Zukunft ist beabsichtigt« (Fayed/Rüter 2011: 23).

Der Fokus des Blicks Kinards scheint im Übrigen dem Fluchtpunkt zu entsprechen, in dem sich die in diesem Bild enthaltenen Perspektivlinien treffen (siehe Abbildung 34).



Abbildung 34: NewYorker_07, Bildkomposition: Fluchtlinien

Dem Schattenwurf auf der Wand zufolge kommt auch das auf die Figur fallende Licht aus der Richtung des Fluchtpunkts. In der Fensterscheibe, aus der Kinard schaut, zeigt sich keinerlei Reflektion, sie scheint gar nicht vorhanden zu sein.

Fenster spielen in der Konzeption der Serie, die Anderson für den New Yorker aufgenommen und der dieses Bild entstammt, aufgrund ihrer vielschichtigen Bedeutung eine zentrale Rolle:

»Fenster sind Metaphern für die Zukunft und für Übergänge. Sie sind Symbole für Hoffnung oder wenigstens für das, was als Nächstes kommt. Sie sind zudem das materielle Medium, durch das New Yorker die Stadt erfahren. Und es ist natürlich zudem ein direkter Verweis auf die Fenster, aus denen viele New Yorker am 11. September 2001 heraussprangen« (Fayed/Rüter 2011: 23).

Anderson gibt darüber hinaus an, dass alle Bilder entweder durch ein Fenster hindurch fotografiert wurden – wie im beschriebenen Fall –, ein Fenster zeigen, auf ein Fenster hinweisen oder eine Metapher für ein Fenster enthalten (vgl. ebd.).

Dabei macht das Foto nicht den Eindruck einer spontanen Aufnahme. Der Dargestellte ist sich bewusst, dass er fotografiert wird und wurde vermutlich dazu aufgefordert, die entsprechende Haltung einzunehmen, oder zumindest dazu, sich am Fenster zu positionieren. Das Bild wurde mit einer Leica S2 aufgenommen, einer digitalen Spiegelreflexkamera, die durch einen im Verhältnis besonders großen Bildsensor und eine Auflösung von 37,5 Megapixeln, sozusagen eine digitale Umsetzung des Mittelformats darstellt, dabei allerdings Bilder mit dem allgemein üblichen Seitenverhältnis von 3:2 erzeugt – dagegen finden sonst in der Mittelformatfotografie Seitenverhältnisse von 4:3, 6:7 oder auch 1:1 Verwendung.⁷⁷ Laut Anderson fiel seine Wahl auf diese Kamera, weil er so mobil wie ein Straßenfotograf arbeiten und dabei gleichzeitig das Mittelformat-Feeling haben wollte (vgl. ebd.). Dabei wird nicht ganz klar, worin dieses »Feeling« letztlich besteht, weil die verwendete Kamera sich eigentlich nur durch die Bildqualität durch Sensor und Auflösung dem Mittelformat nähert. Ein charakteristisches Seitenverhältnis hingegen wird nicht benutzt und hinsichtlich sonstiger fotografischer Stilmittel gehorcht eine Mittelformatkamera den gleichen optischen Gesetzen wie andere Kameras auch. Die größere Mobilität wird vermutlich durch die digitale Aufnahmetechnik erreicht. Durch die digitale Speicherung der Bilder kann ein Motiv mehrfach fotografiert werden, da die Beschränkung auf die niedrige Zahl der auf dem Rollfilm verfügbaren Aufnahmen entfällt. Zudem kann die Qualität der Aufnahme sofort kontrolliert werden.

Medienkontext

Betrachtet man den Kontext der Veröffentlichung dieses Bildes, so erscheint es, wie erwähnt, innerhalb einer Fotostrecke im *New Yorker*. Während in dem Artikel über diese Serie im Magazin »Leica Fotografie International« 18 Fotos abgebildet sind, umfasst die eigentliche Fotostrecke im *New Yorker* allerdings nur acht Bilder – offensichtlich hat hier ein weiterer Auswahlprozess seitens der Redaktion stattgefunden. Sie trägt den Titel »Portfolio by Christopher Anderson. Ten years later. A city of memories« und wird mit einem Bild eröffnet, das einen helmtragenden Bauarbeiter in einem gelben T-Shirt mit 9/11-Gedächtnis-Aufschrift darstellt, der durch einen Schlitz in einem blauen Bauzaun auf die Baustelle an Ground Zero schaut, wobei in der Mitte des Bildes eine US-amerikanische Flagge zu sehen ist (siehe Abbildung 35).

⁷⁷ Technische Details können nachgelesen werden unter <http://www.s.leica-camera.com/leica-s-system/>, abgerufen am 9. Juli 2012.



Abbildung 35: NewYorker_05, Mann schaut durch Bauzaun

Es zählt neben dem betrachteten Bild zu den vier Fotos innerhalb der Strecke, denen eine ganze Doppelseite gewidmet ist. Die übrigen beiden stehen am Ende. Dabei zeigt das eine Bild eine grau gekleidete Frau mit lachsfarbenem Kopftuch vor einem sich zu einer grauen Hausfassade öffnenden Fenster (siehe Abbildung 36). Das andere, das den Abschluss der Serie bildet, zeigt eine Gruppe von Menschen im Abendlicht auf einer Dachterrasse mit Blick auf die Skyline von Manhattan. Dominiert wird das Bild von einem Mann in weißem Hemd, der mit beiden Armen einen kleinen Jungen über seinen Kopf hebt (siehe Abbildung 37).



Abbildung 36: NewYorker_09, Frau mit Kopftuch vor Fenster



Abbildung 37: NewYorker_10, Mann hebt Kind hoch vor Manhattan-Skyline

Das untersuchte Bild ist eingebettet zwischen zwei Doppelseiten mit je zwei Fotos. Die vor diesem Bild angeordnete Doppelseite enthält links eine Abbildung von Feuerwehrhelmen, die auf dem Straßenboden vor einem Metallzaun abgelegt wurden, sowie rechts ein Bild, dessen Ausschnitt herabfallendes Wasser von den Wasserfällen am 9/11-Memorial wiedergibt (siehe Abbildung 38). Die nachfolgende Doppelseite zeigt auf der linken Seite das Bild einer Überwachungskamera mit einer Gruppe von Menschen auf der Straße, sowie auf der rechten Seite einen Mann in schwarzer Uniform mit Helm, Sonnenbrille und Maschinenwaffe vor einem schwarzen Hintergrund mit roten und weißen Streifen (siehe Abbildung 39).



Abbildung 38: NewYorker_06, niedergelegte Feuerwehrhelme und Wasserfall am Memorial



Abbildung 39: NewYorker_08, Bild aus Überwachungskamera und Uniformierter mit Maschinengewehr

Indem das Foto von Andrew Kinard allein auf einer Doppelseite und noch dazu zwischen Doppelseiten mit mehreren Bildern nahezu in der Mitte der Strecke präsentiert wird, erfährt es eine besondere Betonung. Es bildet so mit Anfang und Ende dramaturgisch die Höhepunkte der Serie.

Eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung dieser Fotostrecke kommt den Bildunterschriften zu, die entscheidende Hinweise für das Verständnis des jeweiligen Bildes liefern. Zwar ist durch den Titel der Serie der thematische Kontext bereits umrissen, was in vielen Fällen die inhaltliche Zuordnung erleichtert. In einigen Fällen, wie gerade dem untersuchten, ist die Bildunterschrift besonders hilfreich. Sie lautet hier:

»Andrew Kinard, a Marine lieutenant, lost both legs in an I.E.D. attack two months into his first tour in Iraq, in 2006. Now, he's at Harvard, pursuing a joint law and business degree. He was photographed during his summer internship, at the Fortress Investment Group.«

Lässt der Kontext der Fotostrecke annehmen, dass es sich bei dieser Darstellung um einen Rückkehrer aus einem der »Kriege gegen den Terror« handelt, so liefert die Bildunterschrift zusätzlich wertvolle Details zur Vita des Porträtierten, die es erst ermöglichen, das sich in diesem Bild ausdrückende Narrativ des Helden zu entwickeln.

Innerhalb der Bildserie repräsentiert Kinard den wieder im Leben angekommenen, erfolgreichen Kriegsveteran. Seine Entwicklung kontrastiert dabei die im Artikel von George Parker im *New Yorker* illustrierten Beispiele von Kriegsrückkehrern, die keine oder nur schlecht bezahlte Arbeit finden und trotz ihres Dienstes am Vaterlands am Rande der Gesellschaft leben (vgl. Packer 2011: 64 f).

Nachdem mit der Untersuchung von NewYorker_07 die Einzelbildanalysen abgeschlossen sind, wird im folgenden Abschnitt das methodische Vorgehen reflektiert.

C.3 Reflexion des methodischen Vorgehens

Als Methode für die Bearbeitung der Forschungsfrage wurde die ikonologische Kontextanalyse gewählt. Wie oben dargestellt, ist das zentrale Moment dieser Herangehensweise die Einbeziehung der unterschiedlichen Kontextebenen bei der Analyse von Bildern entsprechend des von Bock, Knieper und Isermann entwickelten und in Abschnitt B.1.2.2 beschriebenen Prozesses der Bildkommunikation. Dabei stellte sich bei der Bearbeitung heraus, dass diese Methode scheinbar allgemeingültig für Stillbilder jeglicher Art entwickelt wurde, ihren Fokus aber auf die Untersuchung von Fotografien legt. Medienbilder, deren Entstehungsprozess von denen der Fotografie abweicht, indem sie nicht über ein Ursprungsbild verfügen, erfordern eine Anpassung der Vorgehensweise. Dies ist bei Grafiken und Illustrationen der Fall, hier fallen Ereignis- und Produktionskontext eigentlich zusammen. Teilweise wurde bei den vorliegenden Analysen von Grafiken und Illustrationen allerdings aus Gründen der besseren Nachvollziehbarkeit eine analytische Trennung dieser Kontexte vorgenommen.

Darüber hinaus wurde festgestellt, dass sich beim Untersuchen der Bilder vorikonografische Beschreibung und Ereigniskontext nur schwer unterscheiden lassen. Im Zuge einer detaillierten Beschreibung des Bildinhalts ist man zunächst geneigt, auch Aspekte festzuhalten, die gemäß Bock, Knieper und Isermann dem Ereigniskontext zuzurechnen sind, wie etwa Körperhaltungen, Blickrichtungen oder Kleidungsmerkmale (vgl. Bock/Isermann/Knieper 2011: 60). Dieses Vorgehen ist zunächst unintuitiv und erfordert ein hohes Abstraktionsvermögen, das von der eigentlichen Analyse ablenkt. Bei der Anwendung der Methode zeigt sich zudem die Abgrenzung von Ereignis- und Produktionskontext als nicht trennscharf. So werden die Positionierung, Körpausschnitt und Raumeinnahme unter dem Ereigniskontext subsumiert (vgl. Bock/Isermann/Knieper 2011: 60). Diese Aspekte lassen sich aber ebenso als Gestaltungselemente begreifen, deren sich der Bildproduzent bedient. Trotz dieser Unschärfen erweisen sich die verschiedenen Kontexte als sehr hilfreich, um die Komplexität der Zusammenhänge zu erfassen, in die das jeweils betrachtete Bild eingebettet ist. Ebenso wie bei den drei von Panofsky formulierten Interpretationsstufen handelt es sich um analytische Abgrenzungen, die erst eine differenzierte Untersuchung der Bilder ermöglichen. Während Panofsky der Meinung ist, dass bei der eigentlichen Analysearbeit die drei Forschungsoperationen miteinander zu einem einzigen, organischen und unteilbaren Prozess verschmelzen (vgl. Panofsky 2006a: 56) wird in der vorliegenden Arbeit eine andere Auffassung vertreten: Bei einer ersten Betrachtung des zu untersuchenden Materials mögen vielerlei Überlegungen und Erkenntnisse zusammenfließen. Erst die fokussierte Analyse bestimmter voneinander losgelöster Kontexte ermöglicht aber tiefergehende Schlüsse, welche die verschiedenen Einflussfaktoren nuanciert einbeziehen.

Insgesamt werden in dieser Arbeit sieben Bilder einer tieferen Analyse unterzogen. Bei einer niedrigeren Anzahl, etwa von drei Bildern, wäre eine noch größere Tiefe in den Einzelbildanalysen möglich gewesen. Allerdings wurde bei der Auswahl der sieben der Versuch unternommen, der inhaltlichen Breite des Materials gerecht zu werden. Dieser Aspekt stand bei der Selektion im Vordergrund und führte so zu einer stärkeren Verdichtung der Analysen.

Bei der gesamten vorliegenden Untersuchung ist dabei zu berücksichtigen, dass ein im US-amerikanischen Kulturkontext angesiedeltes Thema durch eine deutsche Forscherin bearbeitet wurde, die über eine entsprechende Prägung verfügt, und US-amerikanische oder New Yorker Zusammenhänge nur aus der Außensicht einschätzen kann. Durch eine größtmögliche Nutzung US-amerikanischer Quellen wurde angestrebt, dies auszugleichen. Allerdings waren diese nicht für alle Bereiche gleichermaßen gut verfügbar. Darüber hinaus konnten durch die Kontaktaufnahme zu den Bildproduzenten zusätzliche relevante Kontextinformationen erhoben werden.

D Visuelle Erinnerungen als Ausdruck verschiedener Narrative

Zieht man zusätzlich zu den ausführlichen Analysen der Einzelbilder die dargestellten Informationen zu den Printmedien heran, in die diese eingebettet sind, so lassen sich die Ergebnisse auf zwei unterschiedlichen Ebenen darstellen: Zum einen scheinen die verschiedenen Printmedien aufgrund ihrer unterschiedlichen Verfasstheit auch unterschiedlich geprägte Zugänge zur Erinnerung an die Anschläge vom 11. September zu bieten. Zum anderen lassen sich in den analysierten Einzelbildern fünf verschiedene Narrative ausmachen, welche die Inhalte der untersuchten visuellen Erinnerungen bestimmen. Im Folgenden werden die diesbezüglichen Erkenntnisse zur visuellen Erinnerungskultur ausgeführt.

D.1 Drei unterschiedliche Printmedien – drei unterschiedliche Zugänge zur Erinnerung an 9/11

Betrachtet man den übergeordneten Kontext der visuellen Erinnerungen, der diese prägt, so sind diese eingebettet in Printmedien als konkrete Gedächtnismedienangebote, die unter spezifischen Bedingungen hergestellt werden. Dadurch tragen sie auf unterschiedliche Weise zur Konstruktion von Erinnerung bei. Hierbei wird die soziale Dimension innerhalb des kultursemiotischen Modells von Erinnerungskultur mit ihren zugehörigen Komponenten wirksam, indem die jeweiligen Verlage und Bildproduzenten als Träger des kollektiven Gedächtnisses um 9/11 Einfluss nehmen. Die stattfindende Berichterstattung zum Jahrestag des 11. September 2001 ist Teil der Zeremonialisierung als Charakteristikum des kulturellen Gedächtnisses und wird durch die entsprechenden, genannten journalistischen Institutionen umgesetzt. Doch auch die materiale Dimension kommt zum Tragen, weil die eingesetzte Medientechnologie die Verbreitung und Tradierung von Gedächtnisinhalten beeinflusst. Bei allen drei betrachteten Gedächtnismedienangeboten handelt es sich um Printprodukte, die damit über eine spezifische Haptik verfügen. Auch die Art ihrer Verbreitung beeinflusst ihre Wirkung auf die Erinnerungskonstruktion. Diese vielfältigen Aspekte werden bei der folgenden Betrachtung der unterschiedlichen Printmedien zu berücksichtigen sein.

D.1.1 metro

Als von einem transnationalen Medienkonzern herausgegebene, vollständig anzeigenfinanzierte Gratiszeitung verfolgt *metro* in erster Linie ein ökonomisches Kalkül, das darin besteht ihre Anzeigenkunden durch eine entsprechende Verbreitung und Auflagenhöhe zufriedenzustellen. Diesem kommerziellen Interesse folgend, scheinen die Produzenten dieses Blattes stark auf die Wiederbelebung des traumatischen Ereignisses der Anschläge zu setzen: als einziges unter den drei untersuchten Printmedien thematisiert es nicht den Verarbeitungsprozess dieser Ereignisse, indem etwa auf das World Trade Center Memorial oder auf das im Bau befindliche One World Trade Center Bezug genommen wird. Stattdessen findet auf unterschiedlichen Ebenen ein diachroner Rückbezug zum Ursprungsereignis statt, indem auf die Zwillingstürme referenziert wird. So wird mehrfach der »Tribute in Light« gezeigt und auch die analysierte Illustration nimmt dieses Thema wieder auf. Darüber hinaus fällt die starke Präsenz nationaler Symbole auf, vor allem der US-amerikanischen Flagge insbesondere auf dem zusätzlichen sowie dem eigentlichen Umschlag der Zeitung. Offensichtlich greifen die Verantwortlichen von *metro* hier gezielt auf das Narrativ des Patriotismus zurück, auf das im Abschnitt D.2.3 eingegangen wird und dessen Ausdruck unter anderem der von Testi beschriebene »Flag Fetishism« ist – dabei reflektiert dies möglicherweise auch eine besondere patriotische Haltung innerhalb der Verantwortlichen bei *metro*. Die beiden genannten Tendenzen verbindet das Titelbild von *metro*, das Foto »Raising of the flag« von Thomas E. Franklin. Der Rückbezug zum Ursprungsereignis wird durch die in der ergänzten Textzeile enthaltene Aussage »We remember« noch zusätzlich betont. Diese Aussage bildet auch den Fokus des Briefings der beiden Illustratorinnen für das Motiv des Posters.

Mit der Auswahl von »Raising the flag« greift *metro* auf eine dem Publikum wohlvertraute Bildikone zurück und benutzt damit ein Element des Funktionsgedächtnisses im kulturellen Gedächtnis um 9/11, um die beschriebene Rückbindung herzustellen. Mit diesem Vorgehen zeichnet sich *metro* innerhalb des untersuchten Samples aus: die übrigen Printmedien verzichten darauf, eine solche Bildikone einzusetzen. Eine weitere Besonderheit stellen die illustrativen Portraits von öffentlichen Personen dar. Diese bieten selbst keinen konkreten Erinnerungsanlass, sondern unterstützen vielmehr die Stellungnahme, welche die jeweilige Person zum 10. Jahrestag macht und deren Reflektion über die zurückliegende Dekade. In diesen Texten lassen sich ansatzweise Aussagen zur Beurteilung der aktuellen Situation in New York und den USA oder einer Einordnung des Ursprungsereignisses aus heutiger Sicht ausmachen, allerdings sind für sich stehende Texte nicht der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung und die entsprechenden Bilder nicht Teil des analysierten Samples.

Mit dem Poster, das der betrachteten *metro*-Ausgabe beiliegt, wird zusätzlich ein besonderer Auslöser für Erinnerungsprozesse geschaffen, da es bereits in seiner Anlage unabhängig vom

Lesen der Zeitung rezipiert werden kann. Damit ermöglicht es eine individuell gestaltete Auseinandersetzung mit dem 10. Jahrestag.

Insgesamt ist die Ausgabe von *metro* zum 10. Jahrestag von 9/11 auf eine möglichst große Breitenwirkung angelegt. Die verwendeten Bilder und Inhalte sind für die Leserinnen und Leser ohne weiteres anschlussfähig. Eine Auseinandersetzung mit bestehenden Konflikten, etwa um den Gedächtnisort Ground Zero oder bezüglich der aktuellen Situation in den USA findet nicht statt.

D.1.2 New Yorker

Beim *New Yorker* handelt es sich um ein Magazin mit intellektuellem Anspruch, das sich sowohl durch Anzeigen als auch durch den Kaufpreis finanziert. Die hohe Abonnentenquote führt dazu, dass die Leserschaft mindestens genauso stark, wenn nicht sogar stärker, im Fokus des Interesses liegt wie die Anzeigenkunden. Folglich gilt es, der entsprechenden Erwartungshaltung des Publikums an die Inhalte gerecht zu werden. Eine patriotische Grundeinstellung scheint hierzu nicht zu gehören: es findet sich kein Bild mit einem nationalen Symbol als Hauptmotiv. Damit steht für die Produzenten des *New Yorker* eine Betonung des Nationalgefühls nicht im Vordergrund der Erinnerung an 9/11.

Der Umgang mit dem Gedächtnisort ist hier vielschichtiger, denn es tauchen zum einen Verweise auf die Zwillingstürme und damit auf das Ursprungsereignis auf. Dabei treten diese Referenzen bemerkenswerterweise nur in Form von Zeichnungen, nicht aber als Fotografien auf. Sie erheben somit nicht den Anspruch einer realitätsnahen Darstellung, das ursprüngliche Ereignis der Anschläge vom 11. September 2001 wird gewissermaßen auf eine abstraktere Ebene gehoben. Indem zum anderen die alte der aktuellen Skyline von Manhattan gegenüber gestellt und darüber hinaus mit der Baustelle auch das geplante Aussehen des Memorials thematisiert wird, wird im Unterschied zu *metro* sowohl ein Bezug zur Gegenwart dieses Orts hergestellt als auch eine diesen betreffende Perspektive für die Zukunft aufgezeigt. Der *New Yorker* stellt die betrachtete Ausgabe zum 10. Jahrestag unter das Thema »After 9/11«, unter dem sich die dargelegten Beobachtungen geeignet subsumieren lassen und das sich deutlich von der von *metro* gewählten und die Vergangenheit fokussierenden Titelschlagzeile »We remember« abgrenzt. Die Beschäftigung mit der Erinnerung an 9/11 und die Zeit danach ist eine kritische Reflexion der Vorkommnisse aus unterschiedlichen Perspektiven, die sich neben dem Editorial und den verschiedenen Essays auch in dem Artikel niederschlägt, in den die analysierte Illustration von Guy Billout eingebettet ist. Sie spiegelt sich auch in der Fotoserie, welche das ebenfalls detailliert untersuchte Bild *NewYorker_07* enthält und zum Ziel hat, das Lebensgefühl in New York zehn Jahre nach 9/11 wiederzugeben. Die farbigen Aufnahmen wurden entsprechend nur in dieser Stadt gemacht. Durch ihre Farbigkeit geben sie einen besonders plastischen Eindruck der zeitge-

nössischen Situation wieder, der den Sehgewohnheiten einer durch Fernsehen und Internet an farbige Bilder gewöhnten visuellen Kultur entspricht.

Zusammengefasst handelt es sich um eine intellektuell geprägte, differenzierte Auseinandersetzung mit der Dekade nach 9/11, die geeignet scheint, die von der Zielgruppe gestellten Anforderungen zu erfüllen.

D.1.3 Scar Tissue

Scar Tissue wiederum ist in erster Linie ein künstlerisches Projekt, das aus einem idealistischem Anspruch heraus realisiert wurde. Dieser Anspruch besteht darin, die in der Stadt New York und insbesondere an Ground Zero stattfindende Heilung darzustellen, beziehungsweise das sich bildende »Narbengewebe« zu dokumentieren, das sich in der Folge von 9/11 bildet. Kommerzielle Interessen spielen hier aufgrund der gemeinschaftlichen Finanzierung mittels Crowdfunding keine Rolle. Der gesetzten Intention folgend, findet kein Rückgriff auf die Zwillingsstürme statt, so wie auch sonst kein direkter Bezug auf das Ursprungsereignis festzustellen ist. Einzig die Umschlaggestaltung nimmt mit dem Flugzeug, das quasi in das Heft hinein- und hinauszufliegen scheint, referenziert das Ereignis und mit diesem zusammenhängende Ängsten. Es handelt sich vielmehr um eine Reflexion von Ereignissen, die in dem Zeitraum des Jahres zwischen August 2010 und August 2011 stattfanden, und die im weitesten Sinne mit 9/11 in Zusammenhang stehen. Sie werden durch ausgesuchte Zitate ergänzt und zum Teil auch kontrastiert, wodurch ein stark verdichtetes, facettenreiches Stimmungsbild dieser Zeit entsteht. Unterstützt wird dies durch das breite Themenspektrum, das *Scar Tissue* abdeckt. So erscheinen neben der Baustelle an Ground Zero und dem Memorial selbst auch die Demonstrationen um die »Ground Zero Mosque« oder der Übergriff auf den muslimischen Taxifahrer Sharif Ahmed, um einige Beispiele zu nennen. Die Proteste gegen das muslimische Gemeindezentrum sind mit einer eigenen Doppelseite stark repräsentiert, was in einem scheinbaren Widerspruch mit der Aussage Clements zu stehen scheint, dass sie in der Wahrnehmung der Stadt New York nur eine nebensächliche Rolle gespielt hätten. Für den erinnerungskulturellen Diskurs um 9/11 wiederum und die teilweise islamfeindlich aufgeladene Stimmung, sowohl in New York als auch den USA, hat dieses Thema eine große Relevanz.

Für die Umsetzung wählt Clement besondere Ausdrucksmittel: er setzt die Bilder in schwarz-weiß um, was ihnen einen dokumentarischen Charakter verleiht und an Archivbilder erinnert. Indem sie als uninszenierte Momentaufnahmen daherkommen, erscheinen sie zudem besonders authentisch. Mit der kostenlosen Verbreitung in der Nähe von Ground Zero unmittelbar am 10. Jahrestag erreicht *Scar Tissue* vor allem Menschen, die sich ohnehin bewusst mit diesem Anlass beschäftigen und liefert diesen möglicherweise Impulse für

weitere Erinnerungsakte und Reflektionen der aktuellen, durch die Anschläge auf vielschichtige Weise beeinflussten Situation.

Alles in allem steht bei *Scar Tissue* eine künstlerisch motivierte Auseinandersetzung mit dem aktuellen Zustand der vom Trauma 9/11 getroffenen Stadt im Vordergrund, die politischen Bezüge aufnimmt und implizit zu einem offenen und aus verschiedenen Perspektiven geführten Diskurs um die aus diesem Ereignis resultierenden Themen und Konflikte anregt. Dabei werden journalistische Verbreitungswege genutzt, um die entsprechenden Inhalte zu transportieren.

Im Ganzen gesehen steht bei den betrachteten Printmedien nur bei *metro* die Rückbindung an das Ursprungsereignis der Anschläge vom 11. September und die Erinnerung an dieses Ereignis im Vordergrund. Die beiden anderen rücken aktuelle Befindlichkeiten in den Mittelpunkt ihrer Darstellungen. Dabei finden alle drei Printmedien jeweils spezifische Wege, diese umzusetzen. Nach dieser übergeordneten Betrachtung, sollen nun die sich in den enthaltenen Bildern ausdrückenden Erzählungen expliziert werden.

D.2 Fünf Narrative als inhaltlicher Kern visueller Erinnerungen

Im Fokus dieser Untersuchung stehen visuelle Erinnerungen, deren Verfasstheit auf dem erweiterten Kompaktbegriff eines Mediums des kollektiven Gedächtnisses nach Erll beruht. Die materiale Dimension manifestiert sich in ihrer Eigenschaft als veröffentlichten Medienbildern, die im Prozess der Bildkommunikation entstehen. In diesem wirkt durch die bereits beschriebenen spezifischen Produktions- und Medienkontexte die soziale Dimension ein. Darüber hinaus findet in den dargestellten erinnerungskulturellen Schemata und Codes die mentale Dimension Ausdruck. Hierbei handelt es sich um spezifische Inhalte und Symbole, die den Mitgliedern einer bestimmten sozialen Gruppe zugänglich und verständlich sind und welche durch in einer Erinnerungsgemeinschaft vorherrschenden mentalen Dispositionen bestimmt werden, zu denen bestimmte Vorstellungen, Denkmuster oder Selbst- und Fremdbilder zählen. Auf dieser inhaltlichen Ebene sind diese Bilder, beziehungsweise die erzeugten Transferbilder, individuelle Erinnerungsakte der Bildproduzenten, die im Halbwachs'schen Sinne Ausblickspunkte auf das kollektive Gedächtnis darstellen. Die Bildproduzenten wiederum sind Individuen mit einem kollektiv geprägten Gedächtnis, die Zugriff auf unterschiedliche Gruppen-Gedächtnisse haben.

Im Zuge der Einzelbildanalysen zeigt sich, dass sich die vermittelten Schemata und Codes als unterschiedliche Narrative fassen lassen, also als unterschiedlich konstruierte Erzählun-

gen, die neben dem eigentlichen Inhalt auch Subtext transportieren. Dabei konnten folgende fünf Narrative ausgemacht werden:

1. Der Gedächtnisort
2. New York, New York
3. Patriotismus
4. Helden
5. Trauer und Gedenken

Während die ersten drei im weitesten Sinn in Beziehung zu einer räumlichen Entität stehen, nämlich jeweils zu Ground Zero, der Stadt New York und den USA, fokussieren die beiden letztgenannten individuelle Schicksale und die Bedeutung, die ihnen durch andere zugewiesen wird, beziehungsweise die Auseinandersetzung mit Verlust und Vergangenen. Diese verschiedenen Narrative werden im Folgenden detailliert erläutert, wobei bereits jetzt anzumerken ist, dass sich innerhalb einer visuellen Erinnerung gleichzeitig mehrere Narrative ausdrücken können. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang, dass diese Narrative im Sinne der Assmann'schen Definition von kulturellem Gedächtnis zur Identitätsbildung unterschiedlicher Gruppen beitragen. Zusätzlich wird davon ausgegangen, dass der 10. Jahrestag von 9/11 als traumatisches Ereignis durch die von ihm ausgehende sinnstiftende Kraft im Sinne Aleida Assmanns die Erinnerung an dieses Ereignis mit der Identität einer Gruppe verknüpft. Diese Aspekte scheinen aus dem Material heraus für folgende Gruppen Gültigkeit zu haben:

1. New Yorkerinnen und New Yorker
2. US-Amerikanerinnen und -Amerikaner
3. Kriegsrückkehrer
4. An 9/11 beteiligte Feuerwehrleute
5. Angehörige /Trauernde

Dabei korrespondieren diese Gruppen mit den ermittelten Narrativen, wie in den folgenden Abschnitten deutlich wird.

D.2.1 Der Gedächtnisort

Das Narrativ des »Gedächtnisorts« ist so zentral, dass es sich durchweg durch das gesamte analysierte Material zieht. Es zeigt sich dabei in unterschiedlichen Ausprägungen, bezieht sich aber immer auf Ground Zero als dem Ort, an dem die Anschläge vom 11. September 2001 in New York stattfanden. Die verschiedenen Facetten, in denen sich der Gedächtnisort in den visuellen Erinnerungen manifestiert, reichen von der Referenz auf die Zwillingstürme des World Trade Center in unterschiedlichen Ausprägungen über das 9/11-Memorial bis zur »Ground Zero Mosque«. Obgleich letztere topografisch nicht direkt an diesem Ort lokalisiert ist, ist die Verbindung zu diesem so stark, dass visuelle Erinnerungen

mit inhaltlichem Bezug zu dieser religiös konnotierten Stätte ebenfalls unter dem »Gedächtnisort« zu fassen sind.

An den untersuchten Bildern lassen sich die von Aleida Assmann entwickelten *vier Merkmale traumatischer Orte* rekonstruieren. Da ist zunächst das erste Merkmal, die »*antäische Magie*«, über die ein Gedächtnisort verfügt, und die dazu führt, dass durch die sinnliche Anschauung eines solchen Orts das Erleben von Erinnerung verstärkt und vorhandenes historisches Wissen durch das subjektive Erleben intensiviert wird. Diese Eigenschaft lässt sich anhand der analysierten Einzelbilder nur eingeschränkt nachvollziehen, was aber nicht bedeutet, dass sie deswegen in diesem Zusammenhang keine Gültigkeit hätte. Die Intensivierung historischen Wissens durch das unmittelbare Erleben des Orts, trifft eher für Menschen zu, die ansonsten keinen persönlichen Bezug zu dieser Stelle haben, ihn aber aus der Kenntnis der historischen Ereignisse kennen. Im Material erscheint dieser Aspekt in der Darstellung einer Touristengruppe, die durch eine Glaswand auf die Baustelle blickt, er tritt in den Einzelbildern allerdings nicht zutage. Das Erleben von Erinnerung wiederum manifestiert sich darin, dass trauernde Angehörige von Opfern, diesen Ort wieder aufsuchen. Dies zeigt sich in der trauernden Mutter mit dem Bild ihres Sohnes in *Scar Tissue*. Hierbei wird allerdings der eigentliche Bezug zum Gedächtnisort im Rahmen des Medienkontext nachträglich über die Bildunterschrift hergestellt, da das Transferbild nicht direkt dort aufgenommen wurde. Ein weiteres Bild trauernder Angehöriger entstand wiederum an Ground Zero (*ScarTissue_10_04*).

Außerdem ist ein Gedächtnisort nach Assmann *authentisch und inszeniert*. Hierin drückt sich ein Spannungsfeld aus, in dem sich Gedächtnisorte bewegen: in ihrer Ursprünglichkeit authentisch, verlieren sie diese Authentizität zum Teil durch ihre Umgestaltung zu Museen oder Gedenkstätten, obgleich diese mit dem Ziel errichtet werden, diese Authentizität zu konservieren. Auch dieses Kennzeichen lässt sich anhand des Materials rekonstruieren. Auf dieses Dilemma verweist die Darstellung der in das 9/11-Memorial integrierten Fußabdrücke der Zwillingstürme in *NewYorker_11*. Allerdings ist fraglich, wie – angesichts der Tatsache, dass diese Gebäude zerstört wurden – auf andere Weise die Authentizität dieses Ortes hätte bewahrt werden können, sieht man von der Möglichkeit ab, ihre Überreste dauerhaft dort zu belassen und den Ort nicht zu verändern. Darüber hinaus bestehen in einer Stadt, deren Grundstückspreise zu den höchsten weltweit gehören, auch ökonomische Interessen, die eine vollständige Konservierung dieses Gedächtnisortes ausschließen. Die unterschiedlichen Interessenlagen bezüglich der Neugestaltung des Areals hat Young als Mitglied der Auswahlkommission für das Memorial mit den Anliegen der Angehörigen der Opfer und den Anforderungen auf städtischer Ebene ja als mindestens zweischichtig herausgearbeitet, wie in Abschnitt C.2.3.1 bei den Erläuterungen zu *NewYorker_11* dargestellt wurde. Somit wurde mit dieser Referenz der Versuch unternommen, auf indirekte Weise die

Authentizität der Gebäude zu erhalten. Mit der Gesamtkomposition des Memorials wurde darüber hinaus Raum für Trauer und Kontemplation geschaffen, begleitet von einem Museum, das eine tiefere Beschäftigung mit dem Ort ermöglicht. Dabei musste aber genug Platz berücksichtigt werden, um Büroflächen in entsprechender Größe schaffen zu können. Möglicherweise besteht hierin zum Teil die Kompromisslösung in der Gestaltung dieses Geländes, auf die George Packer, der Autor des zugehörigen Artikels anspielt. Sie besteht in dem Versuch, möglichst vielen Anforderungen unterschiedlicher Interessenlagen gerecht zu werden.

Ein weiteres Merkmal eines Gedächtnisorts ist, dass er als *Palimpsest* begriffen werden kann. Hierbei handelt es sich um eine physische Qualität des Ortes, an dem sich Geschichte räumlich als übereinander gelagert dargestellt. Dies wird besonders deutlich, wenn man *metro_01_b* und *NewYorker_11* im Zusammenspiel betrachtet: Bezieht sich das erste Bild thematisch auf Ground Zero am Tag der Anschläge, so illustriert das zweite mit dem Entstehen des 9/11-Memorials die nächste historische Schicht nach dem traumatischen Ereignis an diesem Ort.

Schließlich ist ein Gedächtnisort nach Assmann *überdeterminiert und multiperspektivisch*, indem sie unterschiedliche Affekte am selben Ort verankern und ihnen aus unterschiedlichen Perspektiven unterschiedliche Bedeutung zugewiesen wird. Dieser Aspekt lässt sich an unterschiedlichen Personengruppen und deren Perspektiven deutlich machen. Dabei steht im Rahmen dieser Untersuchung die Bewertung dieses Ortes durch die Gruppen im Vordergrund, die sich am Material festmachen lassen. Gleichwohl existieren darüber hinaus weitere soziale Gruppen, für die dieser eine bestimmte Bedeutung hat, etwa für in Deutschland lebende Menschen, oder Besucher, die diesen eher als touristische Stätte wahrnehmen. Zudem kann eine Person als Mitglied unterschiedlicher Gruppen verschiedene Bedeutungszuweisungen in sich vereinen. Betrachtet man die Bewohnerinnen und Bewohner der Stadt, so repräsentiert dieser Ort die Wunde, die das traumatische Ereignis der Anschläge in New York hinterlassen hat und übernimmt zugleich eine identifikationsstiftende Rolle für ihre Gemeinschaft, wie sie sich etwa in *metro_09* zeigt. Auf ähnliche Weise gilt dies für US-Amerikanerinnen und -Amerikaner, allerdings auf einer übergeordneten Ebene: hier steht Ground Zero für den Verlust eines nationalen Symbols, das wirtschaftliche Macht und Überlegenheit ausdrückte. Gleichmaßen wird am dort geschaffenen Memorial die aktuelle politische Problematik des Landes festgemacht, wie es sich in *NewYorker_11* ausdrückt. Beide Ebenen stehen in Verbindung mit den Narrativen »New York, New York« und »Patriotismus« und werden entsprechend in den Abschnitten D.2.2 und D.2.3 vertieft. Eine besondere Rolle spielen dabei in New York, beziehungsweise in den USA lebende Menschen muslimischen Glaubens, für die der Gedächtnisort mit 9/11 als dem Beginn einer Zeit verbunden ist, die geprägt ist von verstärkter versteckter und offener Antipathie

sowie möglichen gewalttätigen Übergriffen. Die Angehörigen der Opfer wiederum verbinden mit Ground Zero den Ort, an dem ihnen nahe stehenden Menschen ums Leben gekommen sind und der – einem Friedhof gleich – deren sterblichen Überreste enthält. Diese besondere Bedeutung, welche die Angehörigen dem Gedächtnisort beimessen, ist der wesentliche Auslöser des Konflikts um die »Ground Zero Mosque«, der sich in ScarTissue_05_a und der zugehörigen Doppelseite manifestiert. Darin, dass vermeintlich an diesem Ort eine Einrichtung des Glaubens auf-, beziehungsweise ausgebaut werden soll, dem die Täter der Anschläge angehörten, sehen einige Angehörige eine Entwürdigung, möglicherweise gar eine Schändung dieses Friedhofs. Betrachtet man die überlebenden Feuerwehrleute, beziehungsweise auch andere Hilfskräfte, wie die zahlreichen Helfer aus dem New York Police Department (NYPD), so repräsentiert der Gedächtnisort für sie die tiefgreifende, möglicherweise traumatisierende Erfahrung eines Einsatzes unter äußerst schwierigen Bedingungen und unter Einsatz ihres eigenen Lebens, der in nicht wenigen Fällen gravierende gesundheitliche Probleme nach sich gezogen hat. Darüber hinaus haben viele von ihnen durch diesen Einsatz Kolleginnen und Kollegen verloren. Schließlich hat Ground Zero auch für diejenigen eine besondere Bedeutung, die aus den Kriegen in Afghanistan und Irak zurückkehren: an diesem Ort ist mit den Anschlägen vom 11. September das Ereignis verankert, das letztlich beide Kriege motivierte. Durch diese unterschiedlichen Perspektiven von Erinnernden auf diesen Gedächtnisort wird erkennbar, dass er von ihnen sowohl dem alltagsweltlichen Nahhorizont als auch dem kulturellen Fernhorizont zugeordnet wird, indem ihm neben dem gruppenspezifischem Sinn auch ein übergeordneter kultur- und nationenspezifischer Sinn zugeschrieben wird. Lässt sich der gruppenspezifische Sinn etwa an den Angehörigen der Opfer oder auch den Muslimen festmachen, zeigt sich der kultur- und nationenspezifische Sinn durch die Anbindung an die Narrative »New York, New York« und »Patriotismus«.

An den gemachten Ausführungen wird deutlich, dass 9/11 diesen besonderen Platz in der Mitte von New York zu einem traumatischen Gedächtnisort gemacht hat, der in den zum 10. Jahrestag entstandenen visuellen Erinnerungen stark thematisiert wird.

D.2.2 New York, New York

Mit der Bezeichnung »New York, New York« wird der Versuch unternommen, ein Narrativ zu fassen, das das besondere Selbstverständnis der New Yorker als einem lokal bezogenem Kollektiv zum Inhalt hat. Dabei wird dieses Selbstverständnis in der Außenwahrnehmung der Stadt und ihrer Bewohner reflektiert. Seine Beschaffenheit zeigt sich unter anderem in zahlreichen Produkten der Populärkultur, angefangen mit dem Titel des von Frank Sinatra interpretierten, bekannten Lieds aus den 1970ern, dem die gewählte Benennung entstammt und das von der nie schlafenden Stadt erzählt, in der alles möglich ist. Doch es

wird auch in zeitgenössischen Werken aufgegriffen, wie zwei Beispiele veranschaulichen. Zum einen im Popsong »Empire State of Mind« von Alicia Keys und Jay-Z, dessen Refrain insbesondere auf den inspirierende Atmosphäre und die scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten in dieser Stadt eingeht:

*»In New York,
Concrete jungle where dreams are made of,
There's nothing you can't do,
Now you're in New York,
These streets will make you feel brand new,
The lights will inspire you,
Let's hear it for New York.«⁷⁸*

Zum anderen lässt Amy Waldman wiederum in ihrem bereits erwähnten Roman »The Submission« eine Figur betonen, wie sehr sich New York in seiner Offenheit von den übrigen USA abgrenzt:

»And every American has the right to create – it's our birthright. We all understand that. We're New Yorkers. But will the heartland? They're much more narrow-minded. Trust me, I'm from there« (Waldman 2011: 18).

In diesem Zitat klingt an, dass der typische New Yorker nicht unbedingt in dieser Stadt geboren ist. Bereits bei der Betrachtung von metro_09 wurde deutlich, dass New York durch Diversität und die Zuwanderung von Menschen unterschiedlicher Nationalitäten und Ethnien geprägt ist. Auch die Offenheit für verschiedenen Lebensformen und -stile oder die religiöse Vielfalt, wie sie sich auch in ScarTissue_09 ausdrückt, gehört zu den Attributen, die der Stadt und ihren Bewohnern zugeordnet werden. Dies alles fundiert scheinbar eine besondere geistige Haltung, die es den New Yorkerinnen und New Yorkern ermöglicht, mit einem derartigen Trauma, wie 9/11 es darstellt, fertig zu werden und die insbesondere durch das Zitat Bloombergs durchscheint. Doch auch in der Konnotation der gezückten Schwerter in metro_09 scheint sie mitzuschwingen. Diese Haltung lässt sich auch als Resultat einer kollektiven Selbstübersteigerung konzipieren, wie Giesen sie als Verarbeitungsmöglichkeit gravierender historischer Erfahrungen beschreibt, und die aus dem erlebten Trauma einen scheinbaren Triumph erzeugt. Das Trauma selbst lässt sich, gemäß Aleida Assmann, kaum in ein positives, kollektives Selbstbild integrieren, eine solche positive Übersteigerung hingegen schon.

⁷⁸ Der vollständige Text kann nachgelesen werden unter <http://www.metrolyrics.com/empire-state-of-mind-lyrics-alicia-keys.html>, abgerufen am 9. August 2012.

D.2.3 Patriotismus

Die besondere Beziehung der US-Amerikanerinnen und -Amerikaner – und damit auch der Menschen in New York – zu ihrem Land zeigt sich durchgängig. Sie ist geprägt von einer »Geisteshaltung umfassender Treue, Verehrung und Bindung gegenüber der eigenen Nation und dem eigenen Volk«, die gemäß dem Wörterbuch der Soziologie »Patriotismus« definiert (Hillmann 1994: 637). Dieser ist darüber hinaus bestimmt von einer emotionalen Bindung, die sich insbesondere auf Werte, Traditionen und kulturelle Leistungen des jeweiligen Kollektives bezieht – in diesem Fall der US-amerikanischen Nation (vgl. ebd.). Sichtbarer Ausdruck dieses Patriotismus ist die US-amerikanische Flagge, wobei sich im Material unterschiedliche Bedeutungsebenen manifestieren. Das Nationalsymbol der Flagge lässt dies zu, weil es sich hierbei nach Testi um ein facettenreiches Totem handelt. Es ist Teil des Funktionsgedächtnisses der USA und hat auf unterschiedliche Weise eine identifikationsstiftende Rolle für Menschen in diesem Land. Dabei ist zunächst festzuhalten, dass die Flagge im US-amerikanischen Alltag ein fester Bestandteil ist, auf den allerdings nach den Anschlägen verstärkt zurückgegriffen wurde. Hierin lässt sich ein kollektiver Akt der Selbstvergewisserung als Nation sehen, der durch dieses Ereignis ausgelöst wurde. Die Flagge zeigt sich hier als ein Objekt aus dem kulturellen Gedächtnis des Landes, das zur Stabilisierung des Selbstbildes beiträgt und zudem jeweils die Zugehörigkeit zur Gruppe verdeutlicht – in diesem Fall zur amerikanischen Nation. Indem dieses Objekt anlässlich des Jahrestages wieder herangezogen wird, erfüllt es erneut diese Funktion.

Darüber hinaus kann die mit einer weiteren, anders gelagerten Bedeutungsebene versehene Interpretation der Flagge als Totem aus der Sicht Breithaupts herangezogen werden. Aus dieser Perspektive ermöglicht die Flagge die Identifikation mit einem höheren Wesen, nämlich den Vereinigten Staaten von Amerika. Breithaupt stellt in diesem Zusammenhang zudem die Verbindung mit dem Totem der Feuerwehrleute her, sodass es nahe liegt, diesen Erklärungszusammenhang für metro_01_b, das ikonisierte »Raising of the flag on Ground Zero«, heranzuziehen. Er lässt sich grundsätzlich aber auf alle Vorkommen der Flagge im Material übertragen, wobei gerade bei der genannten visuellen Erinnerung die Vergewisserung amerikanischer Werte und der Ausdruck der Stärke und Einigkeit der angegriffenen Nation im Vordergrund steht – stellt sie doch eine direkte Verbindung zum Moment der Anschläge her. Durch die enthaltene Bildikone lässt sich zusätzlich gemäß Brandstätter das nationalistische Zeichen eines vorweggenommenen Sieges im Kampf gegen den Terrorismus erkennen, auf das zehn Jahre später – nach dem nicht wirklich siegreichen Ende der beiden Kriege in Afghanistan und Irak – nur unterschwellig noch Bezug genommen wird.

Eine weitere Facette dieses Narrativs zeigt sich in der Flagge als dem Symbol der »wahren Patrioten« im Sinne Brandstätters, also derjenigen, die entgegen einer scheinbar gegen sie gerichteten Obrigkeit oder Opposition für die wirklichen nationalen Werte eintreten. Die-

se Facette kommt vor allem ScarTissue_05_a zum Tragen, wo sichtbar ist, dass diese amerikanischen Werte im Rahmen des geplanten Baus der »Ground Zero Mosque« aus Sicht einiger anscheinend zu verteidigen sind. Allerdings zählt zu diesen Werten auch das Recht zur freien Religionsausübung, welches die Protestierenden mit einem Verbot des geplanten Ausbaus des muslimischen Gemeindezentrum wiederum beschneiden. Hier scheinen die Relevanz des Gedächtnisorts und auch die persönliche Betroffenheit der Angehörigen diese Wertediskussion zu überlagern. Der Grund hierfür ist sicherlich im muslimischen Glauben zu suchen, der in diesem Zentrum ausgeübt wird und eben auch der Glauben ist, dem die Täter des 11. September angehörten. Für ihre Glaubensgenossinnen und -genossen scheinen diese Werte aus diesem Grund nicht zu gelten. Zudem schwingt hier noch eine von verschiedenen Seiten geschürte latente Angst vor dem islamischen Rechtssystem, der Scharia, und seiner – eher unwahrscheinlichen – Implementierung in den USA, mit.

Dies alles geschieht, obgleich Muslime eigentlich ein integraler Bestandteil der US-amerikanischen Bevölkerung sind. Hier lässt sich ein weiterer Aspekt des patriotischen Narrativs im Kontext des 10. Jahrestags von 9/11 anschließen, der wiederum mit einer weiteren Facette des besagten vielschichtigen Totems der Flagge zusammenhängt. Es handelt sich um die hohe Bedeutung, die – auch muslimische – Immigranten diesem nationalen Symbol beimessen, indem es bereits erwähnte amerikanische Werte, aber auch Ideale repräsentiert, wie das des den Fleißigen und Strebsamen wirtschaftlichen und sozialen Erfolg versprechende Ideal des Amerikanischen Traums. Dabei wird dieser gelebte US-amerikanische Patriotismus flankiert von der weiterhin bestehenden Anbindung an das Herkunftsland, die sich in einer friedlichen Koexistenz der jeweiligen nationalen Symbole manifestiert, wie am Beispiel von ScarTissue_09 beobachtet werden konnte. Dieser von muslimischen Immigranten praktizierte Patriotismus wird allerdings auch von einem gewissen Anpassungsdruck begleitet, der sich etwa infolge der seit 9/11 gegen Muslime gerichteten Grundstimmung herausgebildet hat und den Rene Clément anlässlich der Muslim Day Parade von 2010 mit den Worten »Everybody tries to be as American as possible« beschreibt. Dieser Grundstimmung steht dabei eine von offizieller Stelle verkündete tolerante und freundschaftliche Haltung gegenüber muslimischen Mitbürgern gegenüber.

Nicht zuletzt schimmert in diesem Narrativ auch die aktuelle Situation des Landes durch, seine politische Zerrissenheit, die besonders an NewYorker_11 deutlich wird. Hierin zeigt sich ein reflektierter, kritischer Patriotismus, der sich nicht als blinde Vaterlandsliebe versteht. Trotz oder gerade wegen einer affektiven Bindung an Land und Nation werden bestehende Probleme und Konflikte, die sich in den zehn Jahren nach 9/11 herausgebildet haben, intensiv wahrgenommen. Hierzu zählt neben der sich verstärkenden ökonomischen Spaltung und der Teilung in zwei politische Lager auch das Fehlen eines gemeinsamen nationalen Narrativs des Siegers in der Folge der Anschläge vom 11. September, wie der Au-

tor des zugehörigen Artikels herausarbeitet. Dabei hat das Fehlen eines solchen einigenden gemeinsamen nationalen Narrativs diese mehrschichtige Spaltung des Landes möglicherweise vorangetrieben.

In diesen Ausführungen zum Narrativ des Patriotismus zeigt sich, dass dieses äußerst vielschichtig ist und innerhalb der Erinnerungskultur um den 10. Jahrestag in unterschiedlichen Bedeutungsebenen mitschwingt. Seine starke Präsenz im Material zeigt aber auch, wie dominant es in diesem Diskurs ist.

D.2.4 Helden

Im Narrativ des Helden kommt ebenfalls eine Aufwertung des US-amerikanischen Selbstbildes in der Folge der Ereignisse vom 11. September zum Ausdruck. Sie lässt sich in ähnlicher Weise als eine Verarbeitung der schwerwiegenden, historischen Erfahrung dieses Geschehnisses verstehen, wie sie schon im Zusammenhang mit einer besonderen von Menschen in der Stadt New York gelebten Haltung als Teil der Erzählung von »New York, New York« aufgezeigt wurde. Allerdings macht sich diese Aufwertung in diesem Fall vornehmlich an Einzelpersonen fest. Diese wiederum zeichnen sich in der Regel in besonderer Weise durch ihr Verhalten aus. Im Zuge der Untersuchung zeigte sich gleichwohl eine besondere Form des »Helden«, die ohne aktives Zutun der entsprechenden Person auskommt, sondern diese Bewertung vielmehr aufgrund eines spezifischen Schicksals erhält, das ihr widerfahren ist. Insgesamt präsentieren sich »Helden« im untersuchten Material in drei unterschiedlichen Ausprägungen:

1. Feuerwehrleute
2. Kriegsrückkehrer
3. Opfer

Ihnen ist gemein, dass sie ohne bewusste Intention Teil dieser Erzählung werden. Es erfolgt zu einem späteren Zeitpunkt eine entsprechende Bedeutungszuweisung durch Dritte, denn »Held« ist man nicht von sich aus, wird man es erst durch Zuschreibung.

Feuerwehrleute

Als erstes sind in diesem Zusammenhang *Feuerwehrleute* zu benennen. Am deutlichsten tritt diese Manifestierung in metro_01_b zutage. Doch auch der Helm, der in Scar-Tissue_05_a erscheint, verweist auf sie, insbesondere durch den in der Nähe dieses Helms zu lesenden Text »No mosque where *heroes* died«. Eine weitere Referenz klingt allerdings auch, zusätzlich zu den analysierten Einzelbildern, in NewYorker_06 mit den in der Nähe von Ground Zero abgelegten Helmen verstorbener Feuerwehrleute an. Wie Breithaupt aufzeigt, wurde diese Personengruppe schon früher mit Heldentum in Verbindung gebracht, motiviert durch ihre selbstaufopfernde Tätigkeit, die beinhaltet, das eigene Leben im

Dienst der Rettung anderer aufs Spiel zu setzen. Sie stellen sich damit – ganz der allgemeinen Definition entsprechend – mit Unerschrockenheit und Mut einer schweren Aufgabe. Dabei vermittelt metro_01_b durch die Darstellung der drei Feuerwehrmänner den Eindruck wieder erwachender Stärke in einem Moment der Erniedrigung und Verletzung, hervorgerufen durch die Anschläge des 11. September. Durch die Präsenz der Flagge entsteht eine Überlagerung mit dem patriotischen Narrativ, das im Übrigen in den weiteren Ausprägungen der »Helden« ebenfalls transportiert wird. In diesem Fall scheinen die Helden dazu beitragen zu wollen, die verletzte Nation wieder aufzurichten. Es erfolgt hier ebenfalls eine Form der Selbstvergewisserung, der Rückbesinnung auf die US-amerikanische Identität. Hierin lässt sich die von Breithaupt dargestellte Anbindung an das höhere Wesen Amerika erkennen, wobei er dieses allerdings nicht explizit auf ein Konzept von Nation oder Land bezieht, sondern es vielmehr auf einer transzendenten, quasi-religiösen Ebene ansiedelt scheint. Diese Verbindung herzustellen scheint aber ebenso sinnvoll wie legitim.

Neben dieser Bedeutungsebene der Feuerwehrleute, die diese Personen in ihrer physischen Existenz beinhaltet, gibt es noch eine weitere. Sie bezieht sich auf den Verweis auf diese Personengruppe durch ein wesentliches Attribut ihrer spezifischen Tätigkeit: den Helm. Durch die Referenz auf diesen besonderen Gegenstand wird im selben Moment auf seinen Träger verwiesen. Indem dieser selbst nicht sichtbar wird, wird wiederum darauf Bezug genommen, dass er ihn nicht mehr tragen kann, weil er sein Leben im Rahmen seiner Tätigkeit verloren hat. Der mögliche Fall, beim Einsatz umzukommen, ist eingetreten, er hat sich so zum Wohle anderer »geopfert«. Hier entsteht eine Überlagerung mit der weiteren Ausprägung des *Opfers*, die am Ende dieses Abschnitts diskutiert wird.

Kriegsrückkehrer

Die zweite Facette der »Helden« zeigt sich im *Kriegsrückkehrer*. Sie vermittelt sich durch NewYorker_07 und bezieht sich auf diejenigen, die wieder in die USA zurückkehren, nachdem sie an den Kriegen in Afghanistan oder Irak teilgenommen haben, unabhängig davon, ob sie Mitglied der Streitkräfte oder anderer privatwirtschaftlich organisierter und im Auftrag einer Regierung handelnder Truppen waren. Die Aufgabe, der sie sich gestellt haben, liegt darin, dem Auftrag der Regierung folgend die USA im durch die Bush-Administration proklamierten Kampf gegen den Terror zu verteidigen. Da die USA über eine Berufsarmee verfügen, handelt es sich in beiden Fällen um Menschen, die einer professionellen Verpflichtung nachkommen, sich im Gegensatz zu einer herrschenden Wehrpflicht aber zur Ausübung dieses Berufs aus freien Stücken entschlossen haben. Eine patriotische Grundhaltung im Sinne einer von Treue und Verantwortungsgefühl geprägten affektiven Bindung an die eigene Nation und das eigene Volk ist hier ebenfalls wirksam. Besonderes Charakteristikum dieses Typus des Helden ist die tiefgreifende Erfahrung des Krieges, in der sich eine Analogie zur von Campell als wesentlichem Merkmal seines Monomythos

des Helden herausgearbeiteten Abenteuerfahrt mit ihren drei Phasen von Trennung, Durchkämpfen und Rückkehr herstellen lässt. Die Trennung beinhaltet dabei zunächst den Abschied vom gewohnten Umfeld, dem Alltag, von Familie und Freunden und stattdessen den Aufbruch in eine unbekannte Umgebung mit möglicherweise ebenso unbekanntem Gefahren. Das »Durchkämpfen« besteht im eigentlichen Erleben des Krieges, in der gewaltvollen Auseinandersetzung mit einem, in Form eines terroristischen Netzwerks, nur schwer greifbaren Feindes, im Erfahren von Tod und Verletzung. Die Erfahrung von Verletzung ist dabei mehrschichtig: sie umfasst das Miterleben der Verwundung anderer, also von Kameraden gleichermaßen wie von Zivilisten, ebenso wie die eigene psychische und in vielen Fällen auch physische Verletzung. Gerade letztere manifestiert sich in dem analysierten Bild durch den dargestellten Verlust der unteren Extremitäten. Diese umfassende und tiefgreifende Erfahrung bewirkt eine innere Wandlung, die darin münden kann, dass sich der Betroffene zusätzliche, besondere, kaum definierte und wohl auch nur schwer definierbare Kraftquellen erschließt – ein fast übersinnlich anmutender Prozess. Die Form der Wandlung, die derjenige durchläuft, beeinflusst wiederum die Art und Weise, in der die Rückkehr aus dem Krieg und die Wiedereingliederung in den Alltag gelingt. Im dargestellten Fall scheint diese sehr positiv zu verlaufen: der Kriegsrückkehrer erschließt sich Wege zu renommierten Ausbildungsinstitutionen, öffnet sich mögliche berufliche Perspektiven durch scheinbar vielversprechende Praktika und ist darüber hinaus sozial engagiert. Nicht unerwähnt bleiben soll aber, dass die Rückkehr nicht in allen Fällen so positiv verläuft und ihr Gelingen nicht nur von spirituellen Prozessen abhängt, die derjenige im Rahmen dieser Heldenfahrt durchlebt. Hier nehmen vielfältige weitere Faktoren Einfluss, wie der Umfang, in dem das US-amerikanische Sozialsystem Kriegsrückkehrer auffängt – oder dies eben auch nicht tut –, die aktuelle wirtschaftliche Situation oder auch individuelle berufliche Perspektiven. Negativbeispiele illustriert Parker in seinem Artikel im *New Yorker*, der den Medienkontext zu NewYorker_11 bildet und in dem er darstellt, dass sich durch die beiden Kriege entgegen der Hoffnungen der Politik die Binnenwirtschaft der USA nicht verbessert hat. Der Fall, der sich in den Einzelbildanalysen zeigt, steht in seiner spezifischen Weise für sich. Er repräsentiert dabei aber die besondere Form des »Helden« als Kriegsrückkehrer.

Opfer

Die dritte Ausprägung zeigt sich in Form der *Opfer*. Damit sind diejenigen gemeint, die unmittelbar durch die Anschläge vom 11. September in New York ums Leben gekommen sind. Sie sind in den untersuchten Einzelbildern an zwei Stellen präsent: in der pietätsähnlichen Darstellung in ScarTissue_10_2 sowie durch das Portrait des jungen Mannes auf dem Plakat in ScarTissue_05_a. Dabei überlagern sich zwei Bedeutungsebenen, über die das Wort »Opfer« verfügt. Zunächst kann eine Person jemandem oder einer Sache zum Opfer fallen und so beispielsweise durch ein Verbrechen umkommen (vgl. Dudenredaktion

2007: 1237). Dies entspricht im betrachteten Fall einer Beschreibung der Tatsachen: die beiden abgebildeten jungen Männer wurden durch die Anschläge von 9/11 zu Opfern, indem sie dabei ums Leben kamen. Die zweite Bedeutungsebene wird zu einem späteren Zeitpunkt durch Dritte zugewiesen. Sie ist auf das reflexive Verb »sich opfern« zurückzuführen, welches bedeutet, sich ganz für etwas einsetzen, sein Leben für jemanden oder etwas hinzugeben (vgl. Dudenredaktion 2007: 1238). Es handelt sich zumindest bei einem, nämlich Brian Novotny, der Beschäftigter eines im World Trade Center angesiedelten Unternehmens ist, nicht um eine bewusste Entscheidung des Betroffenen oder um das Eingehen eines bekannten Risikos, wie es etwa bei den Feuerwehrleuten oder Kriegsrückkehrern der Fall ist. Bei dem Dargestellten in ScarTissue_10_2 ist dabei nicht bekannt, ob er im Rahmen eines Rettungseinsatzes starb oder als Beschäftigter. Doch wofür haben beide sich geopfert? Dadurch, dass in beiden Darstellungen die US-amerikanische Flagge erscheint, erhalten sie eine patriotische Konnotation. Es wird der Eindruck erweckt, sie seien für ihr Land gestorben und damit an das Gedenken an Kriegsgefallene erinnert und den in diesem Zusammenhang gebrauchten Terminus des »Heldentods«, der aufgrund dieser Vorprägung – insbesondere durch die beiden Weltkriege – hier allerdings unpassend ist. Doch mit »Opfertod« wiederum lässt sich dieses Phänomen nur unzureichend fassen, weil es sich dabei immer um einen freiwilligen, bewussten Akt handelt. Dieser ist abzugrenzen von dem Berufsrisiko, das die genannten Gruppen in der Ausübung ihrer Tätigkeit eingehen. Bei dieser besteht zwar die Möglichkeit, sein Leben zu verlieren. Gerade bei den Feuerwehrleuten wird diese aber nicht im üblichen Arbeitsalltag ständig präsent sein. Zudem ist im Gegensatz zu einem freiwilligen Tod weder bekannt wann, noch wo dieses Ereignis eintreten wird. Im vorliegenden Fall geht es vielmehr um eine nachträgliche Inszenierung dieser Opfer als solche, wobei genau darin, in Verbindung mit dem Narrativ des Patriotismus, ihr Heldentum begründet ist. Durch ihren Tod werden sie zu Helden und so kommt es auch in ScarTissue_05_a durch den Satz »No mosque where *heroes* died« zum Ausdruck.

Beide genannten visuellen Erinnerungen transportieren dabei insbesondere den Sohn als Opfer. Besonders deutlich wird dies in ScarTissue_10_2 mit der dort anzutreffenden Anbindung an das Motiv der Pietà. Wie oben ausgeführt, liegt der Hintergrund dieser Darstellungsform in der christlichen Abbildung der Maria, der Mutter Gottes, die ihren toten Sohn auf ihrem Schoß hält. Ihr Sohn wiederum hat sich gemäß der biblischen Erzählung geopfert um die Menschheit von ihrer Schuld zu erlösen und so das sogenannte »Sühneopfer« erbracht. Dabei ist hervorzuheben, dass dort keinerlei Verbindung zu einem Helden-diskurs besteht, gerade auch weil eine Verbindung zu patriotischen Bezügen fehlt, die in diesem Kontext allerdings auch nicht intendiert ist.

Zieht man das übrige Material hinzu, so erscheinen zwei weitere Referenzen auf die eben beschriebene Ausprägung des Helden als Opfer. Da ist zum einen die bereits erwähnte Dar-

stellung der Feuerwehrhelme, die zur Erinnerung an ihre durch 9/11 gestorbenen Träger niedergelegt wurden. Hier existiert keine patriotische Konnotation, dafür aber eine Verbindung zum Narrativ der Feuerwehrleute als Helden. Dass sie ihr Leben an Ground Zero gelassen haben, verstärkt diese Verbindung. Zum anderen kommt mit ScarTissue_13 ein weiterer Aspekt zum Ausdruck: Feuerwehrleute, die erst später durch die Folgen von 9/11 umkommen. Hier tritt die eben beschriebene Verstärkung zu einem späteren Zeitpunkt ein.

Bei den »Helden« handelt es sich zusammenfassend um eine Erzählung, die sich in den genannten Ausprägungen der Feuerwehrleute, Kriegsrückkehrer und Opfer darstellt und die zudem nicht losgelöst vom Narrativ des Patriotismus betrachtet werden kann.

D.2.5 Trauer und Gedenken

In diesem Narrativ steht die nachträgliche Auseinandersetzung mit den Anschlägen von 9/11 und ihre Verarbeitung im Mittelpunkt. Diese zeigen sich in den zwei eng miteinander in Beziehung stehenden Aspekten von »Trauer« und »Gedenken«.

Da ist zunächst der Aspekt der Trauer wie er etwa in ScarTissue_10_2 anhand der Mutter, die den Tod ihres Sohnes beklagt, deutlich wird. Mittels einer Pathosformel im Warburg'schen Sinne, die sich anhand der in der christlichen Ikonografie verwurzelten Pietà manifestiert, drückt sich dieser elementare psychische Prozess und das zu diesem gehörende emotionale Erleben aus. Diese Prozess zeigt sich hier auf individueller Ebene, handelt es sich bei der Trauer doch um die »gesellschaftlich institutionalisierte oder individuelle Verarbeitung einer Verlusterfahrung« (Butzer 2001: 595). Wie Eva Horn beschreibt, stellt der Tod das Paradigma eines unwiederbringlichen Verlusts dar und macht die Toten zum Inbegriff dessen, was erinnert werden muss (vgl. Horn 2001: 579). Teil der Verarbeitung dieses Verlusts ist das Totengedenken, in dem Bilder der Verstorbenen eine wesentliche Rolle spielen, wie sich auch im Material zeigt. Mit diesen Bildern als Repräsentationen der Toten wird sich ihre physische Erscheinungsweise vergegenwärtigt. Dabei bleibt diese in den Bildern für alle Zeit unverändert:

»Sie memorieren den Zustand des Lebens und verdecken darin die Abwesenheit wie den Zerfall des abgebildeten Körpers« (Horn 2001: 581).

Das institutionalisierte Totengedenken wiederum bezeichnet Jan Assmann als »Urform kultureller Erinnerung« (Assmann 1992: 61), das seiner Konzeption zufolge eine Zwischenstellung zwischen kommunikativem und kollektivem Gedächtnis einnimmt: Während seine allgemeine menschliche Form es dem kommunikativem Gedächtnis zuordnen lässt, macht es die Herausbildung spezieller Träger, Riten und Institutionen zum Teil des kulturellen (vgl. Assmann 1992: 60). Diese Ritualisierung zeigt sich auch an der Art und Weise wie die Jahrestage von 9/11 begangen werden, etwa im Verlesen der Namen der Verstorbenen.

Dabei ordnet Assmann dem Totengedenken ebenfalls eine identitätsstiftende Funktion zu, indem sich eine Gemeinschaft in der erinnernden Rückbindung an die Toten ihrer Identität vergewissert (vgl. Assmann 1992: 63). Diese spezifische Funktion hat für die verschiedenen in den visuellen Erinnerungen zutage tretenden Gruppen Gültigkeit, da allesamt Tote zu beklagen haben: New Yorkerinnen und New Yorker oder Amerikanerinnen und Amerikaner ebenso wie Kriegsrückkehrer, an 9/11 beteiligte Feuerwehrleute oder die Angehörigen der Opfer. Die institutionalisierte Trauer lässt sich dabei auch mit einer kollektiven Trauer gleichsetzen, mit welcher der erlittene Verlust gemeinschaftlich verarbeitet wird. Dabei zeigt sich, dass beide Prozesse, der kollektive wie der individuelle, parallel stattfinden können. So zeigen sich trauernde Angehörige innerhalb des institutionalisierten Rahmens des Jahrestags, der als Mittel kollektiver Trauer verstanden werden kann, mit den Bildern ihrer verstorbenen Angehörigen. Auf diese Weise verleihen sie dort wiederum ihrer individuellen Trauer Ausdruck.

Wie am Beispiel des Totengedenkens deutlich wurde, sind »Trauer« und »Gedenken« eng miteinander verknüpft, wobei »Gedenken« einen Teilaspekt von Trauer umfasst, aber grundsätzlich auch hiervon losgelöst betrachtet werden kann. An dieser Stelle ist ein Blick auf den Ursprung des Worts interessant. Es verfügt über die gleiche sprachliche Wurzel wie das »Gedächtnis«, indem sich dieser Ausdruck wiederum von dem Partizip des Verbs »gedenken« ableitet (vgl. Dudenredaktion 1997: 222). In seiner Wortbedeutung meint es »an jemanden oder etwas ehrend und anerkennend, zurückdenken, erinnern und dies äußern« (vgl. Dudenredaktion 2007: 648). Diese Form des Zurückdenkens und Erinnerns äußert sich unter anderem in metro_09. Hier gedenken New Yorkerinnen und New Yorker der Anschläge von 9/11. In dieser Darstellung erfüllt sich der bei der Beauftragung der zugehörigen Illustration geforderte Inhalt, das »We remember«. Diese Formulierung, die das englische Wort für »gedenken« beinhaltet, findet sich auch in metro_01_b als Teil des Inhalts. Eine nähere Betrachtung des englischen Worts weckt durch eine leicht veränderte Schreibweise zusätzliche Assoziationen. Teilt man es als »re-member«, so setzt es sich aus der Silbe »re« für etwas sich Wiederholendes und »member« für das Mitglied einer Gemeinschaft zusammen. Auf diese Weise schließt Gedenken das Vergewärtigen eines Ereignisses oder einer Person ein und damit, dieses Ereignis oder diese Person – auch in regelmäßigen Abständen wie mittels eines Jahrestags – wieder in die Gemeinschaft zur holen. Und eben dies scheint im Gedenken an die Anschläge vom 11. September 2001 zu passieren: Als Teil einer kollektiven und auch individuellen Verlustverarbeitung, aber auch als Form ihrer Selbstvergewisserung holen die benannten Gruppen, aber eben auch Einzelpersonen sowohl das Ereignis als auch durch in seinem Kontext gestorbene Menschen in ihre Gegenwart zurück. Einen Raum für beide, für Trauer und Gedenken, bietet das 9/11-Memorial, auf das im betrachteten Material ebenfalls Bezug genommen wird.

Insgesamt konnten also fünf unterschiedliche Narrative herausgearbeitet werden, die in Wechselwirkung mit den in Produktions- und Medienkontext unterschiedlichen Herangehensweisen die Art und Weise bestimmen, wie sich visuelle Erinnerungskultur am Beispiel der ausgewählten Printmedien äußert. Im Anschluss werden im folgenden letzten Kapitel die Ergebnisse zusammengefasst, diskutiert und darüber hinaus ein Ausblick für weitere Forschung gegeben.

E Fazit

Ziel dieser Untersuchung war es, zu erforschen, wie sich visuelle Erinnerungskultur am Beispiel ausgewählter Printmedien zum 10. Jahrestag des 11. September 2001 in New York City darstellt. Die theoretische Ausgangsbasis stellten die Konzepte von Halbwachs, Assmann und Erll zu kollektivem Erinnern und kulturellem Gedächtnis dar. So bildet Halbwachs' Idee eines sozial bedingten, kollektiven Gedächtnisses, das durch Gemeinschaft entsteht und diese gleichermaßen entstehen lässt, das Fundament für ein kulturelles Gedächtnis in der Konzeption von Jan und Aleida Assmann. In Abgrenzung zum kommunikativen Gedächtnis umfasst dieses neben ausgeprägten Ritualen und Zeremonien greifbare Objektivationen, zu denen sich Medien – allgemein gefasst – ebenfalls zählen lassen. Machen die Assmanns die Unterscheidung zwischen diesen beiden Gedächtnisrahmen an einer generellen Einordnung mittels einer Zeitstruktur fest, sieht Erll dagegen im Zeitbewusstsein des Erinnernden das wesentliche Kriterium. Das wiederum ermöglicht es, ein Ereignis wie 9/11 beiden Gedächtnisrahmen zuzuweisen, was sich – wie gezeigt – in diesem Fall als besonders sinnvoll erweist, da auf diese Weise die gleichzeitige Verortung im alltagsweltlichen Nahhorizont, als auch im kulturellen Fernhorizont möglich wird. Erll legt diesen Überlegungen ein Modell von Erinnerungskultur zugrunde, das auch ihren spezifischen Medienbegriff in Form des Kompaktbegriff eines Mediums des kollektiven Gedächtnisses fundiert. Dieser kennzeichnet sich durch drei Dimensionen, der materialen, sozialen und mentalen Dimension, die sich in unterschiedlichen, das entsprechende Medium definierenden Komponenten ausdrücken. Unter Zuhilfenahme des von Bock, Isermann und Knieper entwickelten Prozess der Bildkommunikation wurde die »visuelle Erinnerung« als im Medienbild visuell wahrnehmbarer Ausdruck von erinnerungskulturellen Schemata und Codes im Rahmen dieser Arbeit neu konzipiert. Ihre materiale Dimension zeigt sich in dem konkreten Gedächtnismedienangebot und dessen zugehörigen Erstellungs- und Verbreitungsprozessen, die soziale Dimension wird durch den spezifischen Produktions- und Medienkontext bestimmt. In den Schemata und Codes wiederum manifestieren sich die in einer bestimmten Gemeinschaft in Form von Denkmustern, Empfindungsweisen, aber auch Selbst- und Fremdbildern vorhandenen mentalen Dispositionen, die zuvor von Erll im Kontext ihres Mediumsbegriff nicht mitgedacht wurden. Vor diesem Hintergrund wurden visuelle Erinnerungen hinsichtlich ihrer Ausrichtung und Distribution in drei unterschiedlichen Printmedien analysiert, die anlässlich der »runden« Wiederkehr des Gedenktages zu 9/11 in der Stadt New York veröffentlicht wurden.

Dabei wurde deutlich, dass diese Printmedien entsprechend ihrer unterschiedlichen Verfasstheit auch unterschiedlich geprägte Zugänge zur Erinnerung an 9/11 anbieten. Die anzeigenfinanzierte Gratiszeitung *metro* zeichnet sich durch einen starken Rückbezug zum Ursprungsereignis in Verbindung mit dem Gedächtnisort Ground Zero aus. Die Überwindung dieses Geschehnisses, wie sie sich in der Beschäftigung mit dem Memorial oder dem dem Gebäude »One World Trade Center« manifestieren könnte, oder eine kritische Reflexion der Ereignisse, zeigen sich nicht. Darüber hinaus arbeitet *metro*, im Gegensatz zu den beiden anderen Printmedien, mit einer Bildikone und nutzt diese sogar für die Titelgestaltung. Auf diese Weise wird eine größtmögliche Breitenwirkung und maximale Anschlussfähigkeit seitens der Rezipienten angestrebt. Der *New Yorker* als wöchentlich erscheinendes Stadtmagazin hingegen sucht die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Zeit nach 9/11 und versucht bildlich, das aktuelle Lebensgefühl in der Stadt New York kurz vor dem 10. Jahrestag aufzugreifen. Dabei werden auch politische Konflikte thematisiert. In der einmalig erscheinenden Publikation *Scar Tissue* wiederum steht die künstlerisch motivierte Auseinandersetzung mit dem in New York stattfindenden Heilungsprozess im Vordergrund. Dieser wird wiedergegeben, indem Ereignisse in den Fokus gerückt werden, die in New York im Jahr vor dem 10. Jahrestag stattfanden. Hierbei lassen sich Parallelen zur Herangehensweise des *New Yorker* feststellen, weil es ebenso um eine Reflexion des Lebensgefühls in der Stadt geht und dabei auch politische Konflikte aufgegriffen werden, die mit 9/11 in Zusammenhang stehen. In diesen unterschiedlichen Herangehensweisen der drei untersuchten Printmedien im Umgang mit der Erinnerung an den 10. Jahrestag der Anschläge zeigt sich so ein unterschiedlicher Stand in der Verarbeitung dieser traumatischen Ereignisse: Legen *New Yorker* und *Scar Tissue* einen differenzierten und reflektierten Blick auf die Gegenwart an den Tag, wirkt *metro* hier eher in der Vergangenheit verhaftet.

Aus den visuellen Erinnerungen, die in den drei untersuchten Printmedien vermittelt werden, konnten unterschiedliche Narrative herausgearbeitet werden. In der Vielschichtigkeit der Erzählung, die sie repräsentieren, variieren sie ebenso wie in der Intensität ihres Vorkommens im jeweiligen Printmedium. In diesem Zusammenhang ist wesentlich, dass diese Narrative in den visuellen Erinnerungen in der Regel nicht für sich stehen, sondern sich häufig mehrere überlagern. Insgesamt sind fünf solcher Narrative wirksam: Während *Gedächtnisort*, *New York*, *New York* und *Patriotismus* im weitesten Sinne mit räumlichen Entitäten in Beziehung stehen, fokussiert *Helden* individuelle Schicksale, denen eine besondere Bedeutung zugewiesen wird. *Trauer und Gedenken* hingegen thematisiert die Auseinandersetzung mit Verlust und Vergangenem auf individueller und kollektiver Ebene. Es lässt sich dabei feststellen, dass *Gedächtnisort* und *Patriotismus* besonders dominant und durchgängig – auch in Kombination – im Material anzutreffen sind. Offensichtlich sind beide Narrative in der Lage, sich gegenseitig zu unterstützen. Sie bieten wechselseitige Anschlussmöglichkeiten.

Die dargestellten Narrative stehen in Verbindung zu verschiedenen Gruppen, die in der Erinnerungskultur um den 10. Jahrestag von 9/11 relevant und ebenfalls nicht distinkt sind. Es handelt sich hierbei um *New Yorkerinnen und New Yorker, US-Amerikanerinnen und -Amerikaner, Kriegsrückkehrer, an 9/11 beteiligte Feuerwehrleute* sowie *Angehörige*, bzw. *Trauernde*. Betrachtet man die untersuchten visuellen Erinnerungen als Elemente eines kulturellen Gedächtnisses im Assmann'schen Sinne, so sind sie identitätskonkret und tragen somit dazu bei, das jeweilige Selbstbild zu stabilisieren und die Gruppenidentität zu verstetigen. Im Sinne der doppelten Soziogenese entstehen sie dabei durch die Gemeinschaft und prägen diese aber gleichermaßen. Dabei sind die Bildproduzenten, die mit dem von ihnen geschaffenen Transferbild die Grundlage für das veröffentlichte Medienbild legen, keine direkten Mitglieder der jeweiligen Gruppe, sind aber dennoch an diesem wechselseitigen Prozess beteiligt. Dasselbe gilt für die Verantwortlichen in den jeweiligen Medienbetrieben, die durch ein entsprechendes Briefing die grundlegende Richtung für eine Bildgestaltung vorgeben oder durch eine bestimmte Verbindung zwischen dem Bild und dem es umgebenden Text eine inhaltliche Aussage treffen. Beide haben auf diese Weise teil an der Konstruktion der Erinnerung um den 10. Jahrestag von 9/11. Die visuelle Erinnerungskultur zum 10. Jahrestag von 9/11 in New York stellt sich damit insgesamt als eine sowohl von der Verfasstheit der entsprechenden Printmedien, als auch von den wirksamen Narrativen bestimmte, die Identitätsbildung unterschiedlicher Gruppen stützende und sich in Bildern ausdrückende erinnernde Auseinandersetzung mit diesem Ereignis dar.

Aufgrund des mehrdimensionalen, sich überlagernden Charakters der beschriebenen Narrative war es im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht möglich, auf Basis des vorliegenden Materials eine Typologie bestimmter Darstellungen in Bildern zu entwickeln. Diese hätte sonst die Perspektive geboten, eine quantitative Überprüfung vorzunehmen, um so Rückschlüsse auf mögliche Framing-Prozesse zu erlauben, wie sie beispielsweise Grittmann und Ammann in ihrer Studie zu den Jahrestagen von 9/11 zwischen 2002 und 2006 vornehmen. Außerdem bleibt zu offen, welche Inhalte zwar zur Erinnerungskultur in diesem Zusammenhang gehören, aber möglicherweise aufgrund einer hegemonialen US-amerikanischen Perspektive bewusst nicht dargestellt werden. In dieser Hinsicht wäre es beispielsweise naheliegend gewesen, dass die vermeintlichen Täter, beziehungsweise die zugehörige Religionsgemeinschaft der Muslime, ausgeblendet werden. Wie jedoch gezeigt werden konnte, ist dies nicht der Fall. . Andere – potenzielle – Ausblendungen könnten Gegenstand weiterer Untersuchungen sein.

In der vorliegenden Arbeit wurde der Fokus auf die Untersuchung dreier sehr unterschiedlicher Printmedien aus New York gelegt. In einer sich anschließenden Arbeit könnte überprüft werden, ob die Hinzunahme weiterer Printmedien aus dieser Stadt neue Erkenntnisse bezüglich der visuellen Erinnerungskultur um 9/11 und die entsprechenden Jahrestage er-

bringen würde. Dies betrifft insbesondere den spezifischen Zugang des jeweiligen Mediums und weitere Subtexte zu den bereits bekannten Narrativen, da von zusätzlichen Narrativen in diesem Kontext nicht unbedingt auszugehen ist. Eine zusätzliche Perspektive bietet die Erweiterung des Samples auf Publikationen aus anderen US-Städten, die nicht über einen direkten örtlichen Bezug zu diesem Ereignis verfügen, um so zu herauszufinden, ob Ground Zero als Gedächtnisort auch hier besonders relevant ist. Damit ließe sich auch das Verhältnis zwischen der Stadt New York und den übrigen USA zu thematisieren. Darüber hinaus kann eine internationale Perspektive Aufschlüsse darüber vermitteln, wie sehr das patriotische Narrativ dem direkten US-amerikanischen Bezug verhaftet ist. Und nicht zuletzt wäre es für einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn in diesem Feld hilfreich, weitere Medientypen heranzuziehen. In der vorliegenden Studie wurden nur Stillbilder betrachtet, Bewegtbild oder auch Text bieten ihrerseits spezifische Zugänge zu Inhalten, die sich wiederum in einer unterschiedlichen Ausprägung der mentalen Dimension des entsprechenden Gedächtnismedienangebots auswirken können. Um dies angemessen zu untersuchen, könnten auch weitere Methoden, wie etwa die Diskursanalyse oder auch quantitative Verfahren herangezogen werden. Dabei kann bei allen vorgeschlagen Forschungsansätzen zusätzlich eine zeitliche Dimension hinzu genommen werden, indem beispielsweise die Erinnerungskultur zum 20. Jahrestag von 9/11 untersucht wird, um so den Prozess der Verarbeitung der Ereignisse zu analysieren. Und schließlich ist ein Wechsel des Forschungshorizonts weg von der Produktionsseite denkbar, indem die seitens der Rezipienten entstehenden Rezeption- und Kognitionsbilder in den Blick genommen werden. Auf diese Weise ließe sich aufdecken, wie die von Bildproduzenten und Medienbetrieben unter spezifischen Bedingungen erzeugten visuellen Erinnerungen, nicht nur selbst konstruierte Erinnerung sind, sondern auch auf besondere Weise zur Konstruktion der Erinnerung um 9/11 beitragen.

F Literatur

- Anderman, Nirit (2010): How one U.S. Jew stopped worrying, began drawing, and started loving Israel. Abgerufen am 02.07.2012 von <http://www.haaretz.com/weekend/week-s-end/how-one-u-s-jew-stopped-worrying-began-drawing-and-started-loving-israel-1.323076>.
- Anker, Elisabeth (2005): Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11. In: *Journal of Communication*. 55 (1), S. 22–37.
- Assmann, Aleida (2011): Bis der andere Schuh herunterfällt. Über den Unterschied zwischen Terror und Trauma. In: Hoffmann, Felix; C/O Berlin (Hrsg.) *Unheimlich vertraut. Bilder vom Terror. Katalog zur Ausstellung*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 354–358.
- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.
- Assmann, Aleida (2010a): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses (1999)*. München: Beck.
- Assmann, Aleida (2005): Jahrestage – Denkmäler der Zeit. In: Münch, Paul (Hrsg.) *Jubiläum, Jubiläum ...: zur Geschichte öffentlicher und privater Erinnerung*. Essen: Klartext, S. 305–314.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1994): Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hrsg.) *Die Wirklichkeit der Medien: eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 114–140.
- Assmann, Jan (2010b): Communicative and Cultural Memory. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.) *A companion to cultural memory studies*. Berlin: de Gruyter, S. 109–118.
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Assmann, Jan (2001): Halbwachs, Maurice. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hrsg.) *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, S. 247–248.
- Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hrsg.) *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9–19.
- Audit Bureau of Circulations (2011): ACCESS ABC: eCirc for Consumer Magazines. Abgerufen am 05.06.2012 von <http://abcas3.accessabc.com/ecirc/magtitlesearch.asp>.
- Aust, Stefan/Brinkbäumer, Klaus/Schnibben, Cordt (2002): *11. September: Geschichte eines Terrorangriffs*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.

- Auster, Paul (2001): Jetzt beginnt das 21. Jahrhundert. In: *Dienstag 11. September 2001*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 13–15.
- Benson, Michael (2005): *The U. S. Marine Corps*. Minneapolis, MN: Lerner Publications.
- Berek, Mathias (2009): *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: eine Theorie der Erinnerungskulturen*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Beuthner, Michael; Buttler, Joachim; Fröhlich, Sandra; u. a. (Hrsg.) (2003): *Bilder des Terrors, Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*. Köln: Von Halem.
- Bock, Annekatrin/Isermann, Holger/Knieper, Thomas (2011): Ikonologische Kontextanalyse. In: Petersen, Thomas; Schwender, Clemens (Hrsg.) *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation*. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 56–71.
- Bracken, Harry M. (1994): *Freedom of Speech: Words Are Not Deeds*. Westport, CT: Praeger.
- Brandstätter, Anna-Katharina (2011): Patriotismus. In: Butter, Michael; Christ, Birte; Keller, Patrick (Hrsg.) *9/11: kein Tag, der die Welt veränderte*. Paderborn: Schöningh, S. 107–118.
- Breithaupt, Fritz (2003): Rituals of Trauma: How the Media Fabricated September 11. In: Chermak, Steven M.; Bailey, Frankie Y.; Brown, Michelle (Hrsg.) *Media representations of September 11*. Greenwood Publishing Group, S. 67–81.
- Burda, Hubert (2004): »Iconic Turn weitergedreht« – die neue Macht der Bilder. In: Maar, Christa; Burda, Hubert (Hrsg.) *Iconic turn : die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, S. 9–13.
- Butter, Michael (2011): Einleitung. In: Butter, Michael; Christ, Birte; Keller, Patrick (Hrsg.) *9/11: kein Tag, der die Welt veränderte*. Paderborn: Schöningh.
- Butter, Michael; Christ, Birte; Keller, Patrick (Hrsg.) (2011): *9/11 : kein Tag, der die Welt veränderte*. Paderborn: Schöningh.
- Butzer, Günter (2001): Trauer. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hrsg.) *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, S. 595–597.
- Cainkar, Louise (2009): *Homeland insecurity*. New York: Russell Sage Foundation.
- Campbell, Joseph (1978): *Der Heros in tausend Gestalten (1953)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Chen, David W. (2002): Three Firefighters Say Flag Came From Yacht. Abgerufen am 14.06.2012 von <http://www.nytimes.com/2002/04/02/nyregion/three-firefighters-say-flag-came-from-yacht.html?pagewanted=2&src=pm>.
- Chermak, Steven M. (2003): Introduction. In: *Media representations of September 11*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, S. 1–13.
- Cho, Jaeho/Boyle, Michael P./Keum, Heejo; u. a. (2003): Media, terrorism, and emotionality: Emotional differences in media content and public reactions to the September

- 11(th) terrorist attacks. In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. 47 (3), S. 309–327.
- Clement, René (o. J.): René Clement – Photographer – Scar Tissue. Abgerufen am 27.10.2011 von http://www.reneclement.com/Text/Scar_Tissue.html.
- Clement, René (2011): Scar Tissue by René Clement – Kickstarter. Abgerufen am 25.04.2012 von <http://www.kickstarter.com/projects/1386930699/scar-tissue>.
- Damphousse, Kelly R./Hefley, Kristen S./Smith, Brent L. (2003): Creating Memories: Exploring How Narratives Help Define the Memorialization of Tragedy. In: Chermak, Steven M.; Bailey, Frankie Y.; Brown, Michelle (Hrsg.) *Media representations of September 11*. Greenwood Publishing Group, S. 135–157.
- Däwes, Birgit (2011): *Ground Zero fiction: history, memory, and representation in the American 9/11 novel*. Heidelberg: Winter.
- Dudenredaktion (Hrsg.) (2007): *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag.
- Dudenredaktion (Hrsg.) (1997): *Duden: Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim: Dudenverlag.
- Encyclopedia Britannica (o. J.): Encyclopædia Britannica's Guide to American Presidents. Abgerufen am 21.06.2012 von <http://www.britannica.com/presidents/article-9398253>.
- Erl, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.
- Erl, Astrid (2008): Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Erl, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.) *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin: de Gruyter, S. 4–18.
- Fayed, Inas/Rüter, Ulrich (2011): Magnum Feature: Chris Anderson. In: *Leica Fotografie International*. 2011 (8), S. 8–23.
- Fischer, Heinz-Dietrich (2000): *The Pulitzer Prize archive: a History and Anthology of Award-winning Materials in Journalism, Letters, and Arts. Press photography awards 1942–1998. From Joe Rosenthal and Horst Faas to Moneta Sleet and Stan Grossfeld*. München: Saur.
- Freedman, Samuel G. (2010): Muslim Prayer Room Was Part of Life at Twin Towers. Abgerufen am 25.06.2012 von http://www.nytimes.com/2010/09/11/nyregion/11religion.html?_r=3.
- Friend, David (2007): *Watching the World Change. The Stories Behind the Images of 9/11*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux.
- Giesen, Bernhard (2004): *Triumph and Trauma*. Boulder, CO: Paradigm Publishers.
- Gombrich, Ernst H. (1992): *Aby Warburg: eine intellektuelle Biographie*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Greenberg, Miriam (2008): *Branding New York: How a City in Crisis was sold to the world*. New York, NY: Routledge.

- Grittmann, Elke/Ammann, Ilona (2009): Die Methode der quantitativen Bildtypenanalyse. Zur Routinisierung der Bildberichterstattung am Beispiel von 9/11 in der journalistischen Erinnerungskultur. In: Petersen, Thomas; Schwender, Clemens (Hrsg.) *Visuelle Stereotype*. Köln: Herbert von Halem, S. 141–158.
- Grübel, Monika (2004): *Judentum*. Köln: DuMont.
- Grynbaum, Michael M. (2010): At Muslim Day Parade, Celebration Amid Controversy. Abgerufen am 21.06.2012 von <http://www.nytimes.com/2010/09/27/nyregion/27muslim.html>.
- Halbwachs, Maurice (1967): *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Enke.
- Haustein, Lydia (2008): *Global icons: globale Bildinszenierung und kulturelle Identität*. Göttingen: Wallstein.
- Heideking, Jürgen/Mauch, Christoph (2007): *Geschichte der USA*. Tübingen: A. Francke (UTB).
- Hillmann, Karl-Heinz (1994): *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart: Kröner.
- Horn, Eva (2001): Tod, Tote. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hrsg.) *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, S. 579–582.
- Hossain, Anushay (2010): Park 51: The Ground Zero Mosque Is Not a Mosque. Abgerufen am 25.06.2012 von http://www.huffingtonpost.com/anushay-hossain/park-51-the-ground-zero-m_b_686950.html.
- Janzing, Godehard (2008): The Falling Man. Bilder der Opfer des 11. September 2001. In: Paul, Gerhard (Hrsg.) *Das Jahrhundert der Bilder*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, S. 694–701.
- Kandel, Randy Frances (2003): Narrative Reconstruction at Ground Zero. In: Chermak, Steven M.; Bailey, Frankie Y.; Brown, Michelle (Hrsg.) *Media representations of September 11*. Greenwood Publishing Group, S. 187–200.
- Kappas, Arvid/Müller, Marion (2006): Bild und Emotion — ein neues Forschungsfeld. Theoretische Ansätze aus Emotionspsychologie, Bildwissenschaft und visueller Kommunikationsforschung. In: *Publizistik*. 51 (1), S. 3–23.
- Kelle, Udo/Kluge, Susanne (1999): *Vom Einzelfall zum Typus. Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung*. Opladen: Leske + Budrich.
- Knieper, Thomas (2003): Die ikonologische Analyse von Medienbildern und deren Beitrag zur Bildkompetenz. In: Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.) *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln: Halem, S. 193–212.
- Koch, Katie (2011): Warrior spirit. Harvard Gazette. Abgerufen am 09.07.2012 von <http://news.harvard.edu/gazette/story/2011/04/warrior-spirit/>.
- Kuntz, Friederike (2007): *Der Weg zum Irak-Krieg. Groupthink und die Entscheidungsprozesse der Bush-Regierung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lagassé, Paul (Hrsg.) (2001): Noam Chomsky. In: *The Columbia Encyclopedia*. New York, NY: Columbia University Press, S. 582.

- Lobinger, Katharina (2012): *Visuelle Kommunikationsforschung: Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS.
- Lobinger, Katharina (2009): Visuelle Stereotype: Resultate besonderer Bild-Text-Interaktionen. In: Petersen, Thomas; Schwender, Clemens (Hrsg.) *Visuelle Stereotype*. Köln: Herbert von Halem, S. 109–122.
- Lurker, Manfred (Hrsg.) (1991): *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Kröner.
- Meyer, Erik/Leggewie, Claus (2008): »Collecting Today for Tomorrow« – Medien des kollektiven Gedächtnisses am Beispiel des „Elften September“. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.) *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Berlin: de Gruyter, S. 277–291.
- Meyn, Hermann/Chill, Hanni (2004): *Massenmedien in Deutschland*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Müller, Marion G. (2001): Bilder – Visionen – Wirklichkeiten. Zur Bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert. In: Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hrsg.) *Kommunikation visuell: das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln: Herbert von Halem, S. 14–34.
- Müller, Marion G. (2003): *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. Konstanz: UVK (utb).
- Müller, Marion G. (2011): Ikonografie und Ikonologie, visuelle Kontextanalyse, visuelles Framing. In: Petersen, Thomas; Schwender, Clemens (Hrsg.) *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation*. Köln: Herbert von Halem, S. 28–55.
- Müller, Winfried (2004): Das historische Jubiläum. Zur Geschichtlichkeit einer Zeitkonstruktion. In: Müller, Winfried (Hrsg.) *Das historische Jubiläum: Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus*. Münster: LIT Verlag, S. 1–76.
- Muntean, Nick (2009): »IT WAS JUST LIKE A MOVIE«: Trauma, Memory, and the Mediation of 9/11. In: *Journal of Popular Film and Television*. 37 (2), S. 50–58.
- Nimer, Mohamed (2002): *The North American Muslim resource guide: Muslim community life in the United States and Canada*. New York, NY: Routledge.
- Nora, Pierre (1990): *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach.
- o. V. (o. J.): Andrew Kinard – Profile Detail – MBA – Harvard Business School. Abgerufen am 28.06.2012 von <http://www.hbs.edu/mba/perspectives/students/2012/akinard.html>.
- o. V. (2012): DGpuK 2012 – Veranstaltungen im Panel »Globale Medienereignisse«. Abstracts. Abgerufen am 20.05.2012 von https://www.conftool.pro/dgpuk2012/index.php?page=browseSessions&form_session=8.
- o. V. (2011): metro | 9/11 – ten years after. Abgerufen am 29.02.2012 von <http://911.metro.us/>.
- o. V. (2002): The National Security Strategy 2002. Abgerufen am 09.07.2012 von <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/nsc/nss/2002/>.

- Oesterle, Günter (2005): Einleitung: Theorie der Erinnerungskulturen. In: Oesterle, Günter (Hrsg.) *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen : Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 20–23.
- Ostovich, Steven T. (2002): Epilogue: Dangerous Memories. In: Confino, Alon; Fritzsche, Peter (Hrsg.) *The Work of Memory. New Directions in the Study of German and Culture*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, S. 239–256.
- Packer, George (2011): A reporter at large: Coming Apart. After 9/11 transfixed America, the country's problems were left to rot. In: *The New Yorker.*, S. 62–71, 12.09.2011.
- Panofsky, Erwin (2006a): Ikonographie und Ikonologie (1955). In: *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln: DuMont, S. 33–57.
- Panofsky, Erwin (2006b): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932). In: *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln: DuMont, S. 5–32.
- Paul, Gerhard (2011): 9/11. Das Bild als Tat und die neuen Bilderkriege. In: Hoffmann, Felix; C/O Berlin (Hrsg.) *Unheimlich vertraut. Bilder vom Terror. Katalog zur Ausstellung*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 134–148.
- Perlmutter, David D (1998): *Photojournalism and foreign policy: icons of outrage in international crises*. Westport, CT: Praeger.
- Poppe, Sandra; Schüller, Thorsten; Seiler, Sascha (Hrsg.) (2009): 9/11 als kulturelle Zäsur. In: Bielefeld: transcript Verlag (Kultur- und Medientheorie).
- Posner, Roland/Schmauks, Dagmar (2004): Kultursemiotik. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, S. 364–365.
- Regener, Susanne (2004): Facial Politics: Bilder des Bösen nach dem 11. September. In: Löffler, Petra; Scholz (Hrsg.) *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln: DuMont, S. 203–224.
- Reynolds, Amy/Barnett, Brooke (2003): »America under Attack«: CNN's Verbal and Visual Framing of September 11. In: Chermak, Steven M.; Bailey, Frankie Y.; Brown, Michelle (Hrsg.) *Media representations of September 11*. Greenwood Publishing Group, S. 85–101.
- Riegler, Thomas (2011): 9/11 on the Screen: Giving Memory and Meaning to All That »Howling Space« at Ground Zero. In: *Radical history review*. 2011.2011 (111), S. 155–166.
- Saal, Ilka (2011): »It's all about us!«. Violence and Narrative Memory in Post 9/11 American Theatre. In: *Arcadia – International Journal for Literary Studies*. 45 (2), S. 353–374.
- Schmidt, Siegfried J. (2000): *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück.
- Schowalter, Lutz (2011): Religion. In: Butter, Michael; Christ, Birte; Keller, Patrick (Hrsg.) *9/11: kein Tag, der die Welt veränderte*. Paderborn: Schöningh, S. 63–74.
- Seidel, Katrin (1996): *Die Kerze: Motivgeschichte und Ikonologie*. Hildesheim: Olms.

- Snellen, Anne (2006): »Remember the ordinary, if you can«: Metaphor, memory and meaning of 9/11 in the leading articles of The Times of London. Tennessee: University of Knoxville.
- Stadler, Wolf (Hrsg.) (1994a): *Lexikon der Kunst, Band 6 von 12, Hert-Klap*. Erlangen: Karl Müller Verlag.
- Stadler, Wolf (Hrsg.) (1994b): *Lexikon der Kunst, Band 9 von 12, Oes-Reim*. Erlangen: Karl Müller Verlag.
- Stekl, Hannes (2004): Öffentliche Gedenktage und Jubiläen in Zentraleuropa im 19. und 20. Jahrhundert. In: Müller, Winfried (Hrsg.) *Das historische Jubiläum: Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus*. Münster: LIT Verlag, S. 177–194.
- Stichweh, Rudolf (2006): Der 11. September 2001 und seine Folgen für die Entwicklung der Weltgesellschaft: Zur Genese des terroristischen Weltereignisses. In: Bonacker, Thomas; Weller, Christoph (Hrsg.) *Konflikte der Weltgesellschaft*. o.V., S. 279–292.
- van Straten, Roelof (2004): *Einführung in die Ikonographie*. 3. Aufl. Berlin: Dietrich Reimer.
- Tanabe, Karin (2011): Sept. 11, behind the lens. Abgerufen am 11.06.2012 von <http://www.politico.com/news/stories/0911/63031.html>.
- Testi, Arnaldo (2010): *Capture the Flag: The Stars and Stripes in American History*. New York, NY: New York University Press.
- The New Yorker (2011): Ask the Author Live: George Packer on 9/11. Abgerufen am 16.07.2012 von <http://www.newyorker.com/online/blogs/ask/2011/09/911-ten-years-george-packer.html#entry-more>.
- U.S. Congress House, Committee on the Judiciary (2005): *Proposing an amendment to the Constitution of the United States authorizing the Congress to prohibit the physical desecration of the flag of the United States: report together with additional and dissenting views (to accompany H.J. Res. 10) (including cost estimate of the Congressional Budget Office)*. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office.
- U.S. Government Printing Office (2011): United States Code Title 4 – Flag and Seal, Seat of Government, and the States. Abgerufen am 11.06.2012 von <http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/USCODE-2011-title4/html/USCODE-2011-title4-chap1.htm>.
- Vecsey, Christopher (2011): *Following 9/11: religion coverage in the New York Times*. Syracuse: Syracuse Univ. Press.
- Waldman, Amy (2011): *The Submission*. London: William Heinemann.
- Weichert, Stefan A. (2008): Aufmerksamkeitsterror 2001. 9/11 und seine Inszenierung als Medienereignis. In: Paul, Gerhard (Hrsg.) *Das Jahrhundert der Bilder*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, S. 686–693.
- Wetzel, Dietmar J (2009): *Maurice Halbwachs*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Wing, Nick (2010): Newt Gingrich Calls »Ground Zero Mosque« Organizers »Radical Islamists« Seeking »Supremacy«, Compares Them To Nazis (VIDEO). Abgerufen am

- 14.06.2012 von http://www.huffingtonpost.com/2010/08/16/newt-gingrich-calls-groun_n_683548.html?
- Wykes, Maggie (2003): Reporting, Remembering and Reconstructing September 11, 2001. In: Chermak, Steven M.; Bailey, Frankie Y.; Brown, Michelle (Hrsg.) *Media representations of September 11*. Greenwood Publishing Group, S. 117–134.
- Yagoda, Ben (2000): *About town: the New Yorker and the world it made*. London: Duckworth.
- Young, James E. (2006): Die Gedenkstätte des World Trade Center – Bericht eines Jurymitglieds über die Stadien der Erinnerung. In: Schlusche, Günter (Hrsg.) *Architektur der Erinnerung. NS-Verbrechen in der europäischen Gedenkkultur*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, S. 10–13.
- Zelizer, Barbie; Stuart, Allan (Hrsg.) (2011): *Journalism after September 11*. 2nd ed. New York, NY: Routledge (Communication and society).
- Zierold, Martin (2010): Memory and Media Cultures. In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.) *A companion to cultural memory studies*. Berlin: de Gruyter, S. 399–407.
- Zika, Charles (2005): Memory and Commemoration in Recent English-Language Historiography and Discourse. In: Münch, Paul (Hrsg.) *Jubiläum, Jubiläum... : zur Geschichte öffentlicher und privater Erinnerung*. Essen: Klartext, S. 241–257.
- Zinn, Howard (2003): *A People's History of the United States*. New York, NY: Perennial.

G Anhang

G.1 English Abstract

The attacks of 9/11/2001 have been one of the most incisive and far-reaching events of the past decade. They had a special impact on New York City which not only lost more than 3,000 inhabitants in the course of the events, but also one of the most significant architectural icons with the Twin Towers of the World Trade Center. Such a far-reaching incident is the trigger of multiple processes of commemoration and remembrance, an important part of which is the recurring anniversary of the occasion. A particularly substantial role in this context is played by images, as they not only are part of collective commemoration processes by means of a shared repository of motifs, but also offer a more direct and emotional approach to their content than texts do. This study focuses the imagery in three selected print media that have mainly been produced and distributed in New York City on the occasion of the 10th anniversary of the events: the issues of the respective weekend of the free newspaper *metro* and the weekly magazine *New Yorker* as well as *Scar Tissue*, a publication which was specifically made for this occasion by the photographer René Clement in cooperation with the Dutch Newspaper »Trouw«. Using an iconological context analysis, this thesis explores how visual memory culture revolving around 9/11 is brought about in this material and how these images contribute to the construction of memory of this event ten years later by looking at the distinctive approaches these print media offer and the different narratives that emerge.

G.2 Dokumente auf CD

G.2.1 Einzelbilder nach Medien

Die Benennung der Bilder setzt sich folgendermaßen zusammen:

(Name des Printmediums)_(Nummer des Bildes)_(ggf. bei Einzelbildern aus einem Scan mit mehreren Bildern: Buchstabe/Ziffer)

G.2.2 Spontanbeschreibungen

G.2.3 Gruppierung des Materials nach dargestellten Inhalten

G.2.4 Gruppierung des Materials nach formalen Aspekten

G.2.5 Gruppierung des Materials nach Kategorien

G.2.6 Audio-Datei des Gesprächs mit René Clement