Was bleibt von einem weltgeschichtlichen Ereignis?

Posted on 12. November 2026 by Klaus West



Caravaggio auf wikimedia

Es bleiben Bilder. Der Ort und das Thema sind wieder verlassen. Der Medienzirkus ist längst weitergezogen. Niemand verabschiedete sich. Aber es ist gewiss, dass man sich im nächsten Jahr am gleichen Tag und gleichen Ort wieder treffen wird. Was bleibt, sind Bilder, vor allem diejenigen, die die zerstörerische Gewalt zeigten, als die Verkehrsflugzeuge in die beiden Türme des ehemaligen World Trade Centers einschlugen. Der Kunsthistoriker Otto Karl Werckmeister wählte für sein Buch *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*[i] andere Fotografien aus. „Operative Bilder“, die auf die Wirklichkeit zurückwirken.



Werckmeisters Bilder zeigen die hilflosen flüchtenden Bewohnerinnen und Bewohner von New York City. In Massen flohen sie am frühen Nachmittag des 11. September 2001 über die Manhattan Bridge aus der Staubwolke des zusammengestürzten World Trade Centers in New York City in die Außenbezirke der Stadt. Auf einem Foto ist zu sehen, dass ein mitlaufender Pressefotograf stehen geblieben war und sich umgedreht hatte, um die Fliehenden aufzunehmen. Zwei Männer scheuchten ihn wütend aus dem Weg, der eine schreiend, der andere mit erhobener Hand. Beide wehrten sich dagegen, aufgenommen zu werden. Hinter ihnen hob ein anderer Mann in vollem Lauf die eigene Digitalkamera hoch über den Kopf und fotografierte freihändig die eigene Flucht. Dies war ein bemerkenswerter Moment: mitten in der Katastrophe kämpften die Menschen um die Verfügung über ihre Bilder.

Die untergründig apokalyptische Deutung

Die Journalisten von *Paris-Match* entschieden sich für die Ausgabe vom 20. September 2001 für eine andere Perspektive. Sie schrieben: *„Wie zum Weltuntergang verschwindet die Sonne am helllichten Tage und verlässt eine Stadt im Zustand eines Skeletts*.“ Sie gruppierten die farbigen Fotografien zu drei Bildkomplexen einer apokalyptischen Katastrophentypologie. Scheinbar gruppierten sich die Fotografien so wie von selbst. Zuerst die Türme des World Trade Centers, auf die die Passagiermaschinen prallten, und die daraufhin brannten, rauchten, explodierten und zusammenstürzten. Dann die in den Türmen eingeschlossenen Menschen, die vor

der unerträglichen Hitze aus den eingeschlagenen Fenstern in den sicheren Tod sprangen. Schließlich die Menschen am Boden, die erschraken, flohen oder zu Hilfe eilten.

Der Kunsthistoriker betonte, dass sich die Typologie im *Paris-Match*-Heft keinem Arrangement der Bilder verdankte, sondern dem Ereignis innewohnte. Und doch entsprach die Typologie einem seit zweitausend Jahren vorgeprägten apokalyptischen Verständnisschema himmlischer Kataklysmen[2], qualvollen Massensterbens und panischer Flucht. Er schrieb

> *wenn man die Bilderfolge neben die Teleobjektivaufnahmen der Todesstürze aus dem brennenden Südturm des World Trade Centers in Paris-Match legte, fügten sich die Bilder in die imaginären Katastrophen ein, mit denen die visuelle Medienkultur die Menschen vertraut gemacht hat. Ein Bilderstrom von Bombenanschlägen, Flugzeugabstürzen, zertrümmerten Gebäuden, Sicherheitspolizei und Rettungsmannschaften hatte die Anschläge des 11. September seit langem vorstellbar gemacht. Nur ihr Ausmaß und ihre weltweite Auswirkung kamen unerwartet.*

In der Echtzeit der Fernsehreportagen liefen die Luftangriffe auf das World Trade Center wie in einem Panorama ab. Danach wurden die Videoaufzeichnungen der Reportagen endlos ausgestrahlt. Die Bilder dieses Tages sind längst durch Vergrößerungen, Ausschnitte und Montage als allgegenwärtige Ikonen in die globalisierte Bildersphäre eingegangen.



Vielleicht hatten die Attentäter die visuelle Symbolik der Wirklichkeit vorgesehen. Jedenfalls entsprach sie einer islamischen Apokalyptik aus dem Mittelalter, der die Ideale vom „Heiligen Krieg“ und des Märtyrertums zugeordnet sind. In der christlichen Apokalyptik der Angegriffenen, die ihr Unheil als endzeitliche Katastrophe zu begreifen suchen, finden sie ihre vorgeprägte Resonanz.

So bot sie beiden Seiten im Konflikt eine glaubhafte symbolische Szenerie – sowohl für den Angriff auf das globalisierte kapitalistische System als auch für dessen Verteidigung. Worum der Konflikt geführt wurde, wurde nachrangig. Die apokalyptischen Katastrophenbilder überstrahlten das Dunkel, in dem Planung und Durchführung der Terroranschläge verblieben ebenso wie die politische Undurchsichtigkeit des Gegenschlags.

Der *Yiu-Comic* – eine Welterklärung durch Massenkunst

Quasi zeitgleich erschien im September-Heft 2001 des New Yorker Comic-Magazins *Heavy Metal* die erste Folge der Bildergeschichte *Yui in Hell*: „Die oberste Etage eines Hochhauses explodiert in einer Feuerwolke. Die Heldin Yiu stürzt in die Straßenschlucht hinab. Textblasen notieren ihre letzten Gedanken im freien Fall:

‚Death is not (…) not today (…) Not so easily.'" Sie prallt durch splitterndes Glas. prallt auf den Boden einer leeren Kathedrale. In ihrem spitzbogigen Farbglasfenster leuchten die apokalyptischen Reiter aus Albrecht Dürers Holzschnittfolge *Apocalipsis cum figures* auf.
Das Szenario ist eine endzeitliche Projektion der Zeitgeschichte aufgrund der letzten Lehren Christi zwischen Einzug in Jerusalem und Passion (Kapitel 21. des Lukas-Evangeliums). Eine apokalyptische Selbstzerstörung der Weltzivilisation in den Jahren 2021 / 2022 bis 2166 führt zur Herrschaft einer synkretistischen Priesterkaste in der hochgetürmten Stadt Jerusalem.

Die apokalyptisch strahlenden Bilder des 11. September 2001 brachten ein globales Ereignis zur Erscheinung, das damals historisch unverständlich blieb. Darin lag die weltgeschichtliche Rätselhaftigkeit apokalyptischer Bilder. Auf die sichtbare Katastrophe folgte der unsichtbare Krieg, der am 8. Oktober 2001 begann. Die spärlichen, zensierten, obskuren Berichte über die amerikanischen und britischen Kampfhandlungen in Afghanistan während der ersten Wochen zeigten allenfalls, wie beide Heere die Waffen in Stellung brachten: Silbrige Silhouetten aufgereihter Kampfflugzeuge auf dem Deck der U.S.S. Enterprise im Dunkel der Nacht, von den weißen Figuren ihrer Besatzungen umschwärmt.

Spektakel des Gedenkens

Clément Chéroux beschrieb in seinem Buch über die Bildpolitik des 11. Septembers[3], wie die amerikanischen und auch französischen Zeitungen nach diesem Tag auf den Pazifikkrieg und den Vietnamkrieg Bezug genommen hatten. Es wurde immer wieder das Foto Joe Rosenthals *Raising the Flag on Iwo Jima* zitiert, das er am Ende der Schlacht von *Iwojima* aufnahm, die vom 19. Februar bis 26. März 1945 1200 Kilometer südlich von Tokio stattgefunden hatte. Es zeigt, wie sechs Soldaten auf einem staubigen Hügel die amerikanische Flagge an einer Stange aufrichten. Es spricht den Patriotismus, den kollektiven Triumph, die Opferbereitschaft und den Sieg der Demokratie an, die für das kollektive Gedächtnis der USA große Bedeutung haben.



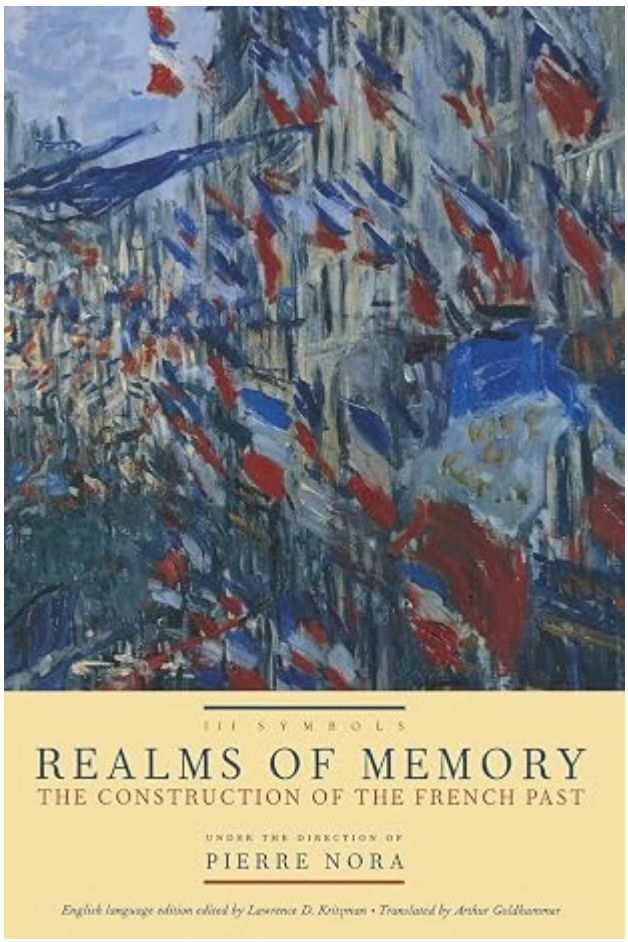
Screenshot: Website filmstarts

Im Jahr 2001 jährte sich auch der Angriff auf Pearl Harbor zum 60. Mal. Aber schon lange vor dem eigentlichen Gedenktag am 7. Dezember überschwemmten die amerikanischen Medien das Publikum mit Sonderheften, Fernseh- und Radioprogrammen, Büchern und Filmen. Der Disney-Blockbuster *Pearl Habor* war, ganz in der Tradition Hollywoods, zuvor als teuerster Film der Filmgeschichte präsentiert worden. Nach einer langen Marketing- und Merchandisingkampagne lief er in über 3000 Kinos der USA an. Zur Premiere hatten die Disney-Studios die Presse zu einer gloriosen Galaveranstaltung vor Ort nach Pearl Harbor geladen.

Die *Mall of America*, ein gigantisches Einkaufszentrum in der Nähe von Minneapolis in Minnesota, feierte den Film mit einer Gala, die von einer Parade und von Reden zu Ehren der Veteranen von Pearl Harbor begleitet wurde. In der Nacht der Premiere eröffneten alle Fernsehsender die Lokalnachrichten mit Interviews mit Veteranen. In den Buchhandlungen lagen Dutzende neuer oder neu aufgelegte Bücher über Pearl Harbor aus, und Amazon.com richtete auf seiner Startseite eigens eine Spezialrubrik namens Pearl Harbor Store ein.

Der Disney-Film trug auf diese Weise maßgeblich dazu bei, Pearl Harbor ereignisbezogen und visuell im Gedächtnis der USA zu vergegenwärtigen. Seine Attraktivität beruhte auf spektakulären Spezialeffekten. Die

Menge der abgebrannten pyrotechnischen Mittel überstieg alles, was bis dahin im Kino aufgewendet worden war. Die amerikanische Marine stellte sechs ehemalige Kriegsschiffe zur Verfügung, die während der Dreharbeiten gesprengt wurden. Tatsächlich blieb, wenn man den Film um seine Liebesgeschichte kürzte, nicht sehr viel übrig als eine lange Abfolge von Explosionen, Feuerkugeln, brennendem Kerosin und schwarzen Rauchwolken.



So banalisierte der Film ein geschichtliches Ereignis. Aber er hatte auch nicht den Anspruch, sich mit Geschichte auseinandersetzen, um die Zukunft besser zu gestalten. Seine Produzenten beschworen einfach ein Ereignis herauf.

Der Historiker Pierre Nora hat deshalb von dem Trend gesprochen, *Erinnerungsarbeit* durch das *Spektakel* zu ersetzen. Die Medienindustrie überführt Informationen in die Reflexe des Entertainments und desorientiert die Bürgerinnen und Bürger visuell. Das Spektakel um den Film Pearl Harbor zeigte die opulenten Premierenfeiern für eine Oberschicht, die schließlich die Produzenten der MAGA-Ästhetik nur noch auf eine *weiße* Oberschicht zuspitzen mussten. Für die Bevölkerung gab es die Zeitschriften und das Kino mit ihren

einfachen Geschichten und konkreten Angeboten für Zugehörigkeiten und Affinitäten.

Undurchdringlichkeit und Schrecken

Die von Werckmeister ausgewählten Fotografien stehen für eine andere Perspektive. Sie illustrierten die Undurchdringlichkeit dieser außerordentlichen Situation und zeigten flüchtende Menschen und wartende Feuerwehrsanitäter im Staub der zusammen gestürzten Wolkenkratzer. Ein eiserner Briefsammelkasten war über und über mit Suchporträts der Vermissten beklebt. Viele davon waren Gruppenaufnahmen von festlichen Gelegenheiten.

Das Insistieren der Bürgerinnen und Bürger auf den eigenen Bildern steht im Gegensatz zu den dominierenden apokalyptischen und nationalstaatlichen. Als Bilder ist ihr Möglichkeitsraum zu handeln jedoch begrenzt. Ihnen fehlt die Debatte als Form. Nur gesprochene und gedruckte Worte eröffnen den Raum für unablässige Infragestellungen. Sie können nicht den möglichen Wirklichkeitsgehalt durch genaue Beobachtung ermessen; und folglich wirklichkeitsgerechte Bilder einfordern.

Dennoch: diese Fotographien illustrieren, dass die Menschen nicht wussten, wie ihnen geschah. Sie weisen auf eine der größten Bedrohungen unserer Gegenwart hin: keine Sprache zu haben, unter den zerstörenden Mächten auf den Schrecken zu reagieren.[4]

Ich setze diesen Gedanken in Kürze fort und werde zwei Bildern des Schreckens, den Einschlägen und Ausbrüchen nachgehen. Sie stellen existenzielle Bedrohungen dar, die die Demokratie herausfordern.
Siehe auch Da passiert die ‚Mother of all Catastrophies' und diese Leute sitzen im Sonnenschein

---

[1] Werckmeister, Otto Karl (2005) *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*. Berlin: form + zweck Verlag

[2] Kataklysmus kommt aus dem Altgriechischen, bedeutet „Überschwemmung" oder „Überflutung". Heute bezeichnet das Wort allgemein eine sehr große, alles zerstörende Katastrophe

[3] Chéroux, Clément (2011) *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*. Konstanz University Press

[4] Heinrich, Klaus 2020 (1966) *Parmenides und Jona*. Freiburg und Wien: ça ira-Verlag. 3. Auflage, S.67, 126f. Diese drei Bedrohungen gehen auf Paul Tillich zurück: Ontologie der Angst (1952) in: ders., *Der Mut zum Sein*. Berlin: De Gruyter 2015, S.33ff

- E-Mail
- teilen
- teilen
- teilen
- teilen

Entdecke mehr von bruchstücke

Melde dich für ein Abonnement an, um die neuesten Beiträge per E-Mail zu erhalten.

Gib deine E-Mail-Adresse ein …

Abonnieren