

Eine neue Forschungsreihe:  
**MEDIOLOGIE**

Die Zukunft des Wissens ist multimedial. Unsere tradierte historische Kultur ist konfrontiert mit einer ›Medienrevolution‹, der kulturkonservatives Ressentiment ebenso wie utopische Hardware-Gläubigkeit hilflos gegenüberstehen. Gefordert sind die Kulturwissenschaften im interdisziplinären Verbund mit Natur- und Sozialwissenschaften. In dem von Ludwig Jäger geleiteten Kölner Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg ›Medien und kulturelle Kommunikation‹ hat der für die Erforschung unserer Medienkultur notwendige Diskurs seinen Ort.

ISBN 3-8321-7872-4



€ 24,90 (D)

9 783832 178727

Petra Löffler  
Leander Scholz

**DAS GESICHT IST EINE STARKE ORGANISATION**

# DAS GESICHT IST EINE STARKE ORGANISATION

Petra Löffler, Leander Scholz (Hg.)



DuMont

## INHALTSVERZEICHNIS

Diese Publikation ist im Sonderforschungsbereich/Kulturwissenschaftlichen  
Forschungskolleg 427 »Medien und kulturelle Kommunikation«, Köln, entstanden  
und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen  
Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

<b>Petra Löffler/Leander Scholz</b> Vorbemerkung der Herausgeber	7
<b>1. URGESICHT UND UNGESICHT</b> Intro: Leander Scholz	11
<b>Vinzenz Hediger</b> Das Abenteuer der physiognomischen Differenz. Science Fiction, Tierfilme und das Kino als anthropologische Maschine	15
<b>Stefanie Diekmann</b> Aus der Ferne. Über Umstände und Rezeption einer fotografischen Offenbarung	31
<b>Gertrud Koch</b> Von der Tierwerdung des Menschen – zur sensomotorischen Affizierung	49
<b>Albert Kümmel</b> Fratzen	59
<b>Leander Scholz</b> Das Gesicht der »zweiten Natur«: Hegels Anthropologie	80
<b>2. DISZIPLINIERUNG UND SELBSTMODELLIERUNG</b> Intro: Rolf Nohr	113
<b>Meike Adam</b> Symbol oder Symptom? Lesbarmachungen des Gesichts	121

Erste Auflage 2004

© 2004 DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Ausstattung und Umschlag: Groothuis, Lohfert, Consorten (Hamburg)

(Fotografie auf dem Umschlag von Tim N. Gidal: Face (1930), Museum Ludwig, Köln)

Gesetzt aus der DTL Documenta und der DIN Mittelschrift

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Druck und Verarbeitung: Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany

ISBN 3-8321-7872-4

<b>Gunnar Schmidt</b> Patho-Logiken	140
<b>Rolf Nohr</b> A Dime – A Minute – A Picture. Polaroid & Fotofix	160
<b>Joanna Barck</b> Im Blick des Porträts. Von den ›Zurichtungen‹ des Gesichts im Film	181
<b>Susanne Regener</b> Facial Politics – Bilder des Bösen nach dem 11. September	203
<b>Thomas Morsch</b> »We all want something beautiful« – Das schöne Gesicht als ›Sensation‹ und Erfahrung im Film	225
<b>3. KRISEN DER FACIALEN SEMANTIK</b> Intro: Petra Löffler	243
<b>Ulrike Bergermann</b> Morphing. Profile des Digitalen	248
<b>Ines Steiner/Christoph Brecht</b> Groteske Attraktion, gestörte Expression. Funktionen und Gebrauchsweisen des Gesichts im frühen Kino und im Slapstick	273
<b>Ilka Becker</b> Verpasste Züge. Trockel, Prince, Ruff	302
<b>Petra Löffler</b> Fluchtlinien des ›Gesichts‹. Krisensymptome facialer Semantik	322
<b>Autorenverzeichnis</b>	343
<b>Bildnachweise</b>	347

Susanne Regener

FACIAL POLITICS – BILDER DES BÖSEN NACH DEM 11. SEPTEMBER

1. VERUNSICHERUNGEN

*Nine-Eleven*, wie das Attentat auf das World Trade Center in seiner kürzesten Form weltweit bezeichnet wird, hat unsere Wahrnehmung des Verhältnisses von Realität und Fiktion in neuer Weise verunsichert. Die mediale Übermittlung des Crashes wurde als Fernsehereignis, als TV-Inszenierung, als Live-Moment, als Dramatisierung einer Katastrophe bezeichnet. Zum ersten Mal wurde deutlich eine Verunsicherung gegenüber Bildern ausgesprochen, die die Parallelität von Inszenierung, Künstlichkeit und Gegenwärtigkeit, von Realität und Fiktion in unserem, von Medien durchdrungenen Alltag zeigt.<sup>1</sup> *Fighting Terrorism* ist nach dem Anschlag auf das WTC Metapher für Kriegstreiberei und Kurzformel für den amerikanischen Wunsch, das Böse in dieser Welt bekämpfen zu wollen und zwar mit allen informationstechnischen Mitteln. Zur Strategie gehören auch die Produktion und Veröffentlichung von Porträts, die in einen *Kontext des Bösen* gestellt werden oder genauer: aus denen angeblich das Böse selbst sprechen soll. Dieser Beitrag untersucht die gegenwärtigen Zeichenwelten von Vorstellungen über das, was als ›böse‹ und ›anormal‹ etikettiert wird, sowie deren historische Entwicklungen. Die Visualisierungen der Selbstmordattentäter und von Osama bin Laden sind Teil einer politischen Macht, die eine allgemein verständliche Differenz zwischen gut und böse, wir und den anderen, verdeutlichen will. Die amerikanische Politik wurde/wird darin von den Medien der westlichen Welt (bewusst oder unbewusst) unterstützt.

Das Bildmaterial, das in diesem Beitrag reproduziert wird, ist hinlänglich bekannt – es war<sup>2</sup> weltweit in Printmedien, TV- und Online-Medien zu sehen gewesen. Gerade die scheinbare selbstverständliche Lesbarkeit der Bilder interessiert mich in einem neuen Zusammenhang: Hat nicht *Nine-Eleven* auch dafür gesorgt, dass wir uns der gezeigten Gesichter nicht mehr sicher sein können? Klaus Theweleits These ist, dass wir es vor dem Attentat mit Bildern zu tun hatten, die uns im Kino unseres Überlebens versicherten, man konnte Kriegsbilder oder Katastrophenbilder weit entfernt, im quasi *Fiktiven*, ansiedeln: »Immunsierungsbilder«. Nun scheint aber nach dem 11. September eine wichtige Wende eingetreten zu sein: »Die Einschläge *demonstrierten* unabweisbar die *Möglichkeit* der *Übertragbarkeit* von Handlungen aus einer Realitätsform in die andere [...]. Die Funktion der TV-Bilder als Überlebensbazillen für das Westler-Auge ist dadurch aufgehoben und sogar umgedreht worden. [...] Die Immunsierungsbilder sind

umgeschlagen in *Infektionsbilder*.<sup>2</sup> Das heißt, wir können nicht mehr wie früher zu den medial vermittelten Bildern auf Distanz bleiben, sondern nun kommen sie direkt auf uns zu. Und das tun auch die Gesichter, die uns in diesem Zusammenhang präsentiert werden.

Die Gesichterschau um die Verantwortlichen von *Nine-Eleven* ist zu allererst eine, die aus Männern besteht und die von Männern repräsentiert wird. Das Böse ist männlich, das gilt kulturübergreifend, manifestiert tief sitzende geschlechtsspezifische Muster und wird auch dann nur wenig gestört durch Bilder weiblicher Selbstmordattentäter in Palästina oder Russland. Im Mediendiskurs wird das Böse in zwei Strängen verfolgt: es wird sowohl *pathologisiert* als auch *mythologisiert*. Beide Strategien stehen im Zeichen jener Verunsicherung über die Bedeutung der Zeichen, die das Gesicht heute auslöst. Dabei geht es nicht um eine schlichte ideologiekritische Entlarvung von Medienstrategien, sondern um das Entfächern einer Bildproblematik, die sich mit einer Gesichtsproblematik paart: Eine Krise der facialem Semantik führt in die Gesichtsabstraktion, eine Maske, eine Ver-Hüllung deren fortgeschrittenste Form eine blanke Projektionsfläche ist, wie bei den Zukunftswesen aus Steven Spielbergs Film *A. I.* (USA 2001).<sup>3</sup> Nicht um die Individualität des Gesichts, sondern um die Wirksamkeit einer Codierung der Maske wird gerungen, die durch eine bestimmte Kontextualisierung in Gang gebracht wird. Gilles Deleuze und Félix Guattari schreiben: »bestimmte Machgefüge [haben] das Bedürfnis, ein Gesicht zu produzieren.«<sup>4</sup> In diesem Sinne ist das, was ich vorstelle, eine Politik des Gesichts, die im Zeichen einer *Aufrüstung zum Krieg* (*Fighting Terrorism*) steht.

## 2. VISUELLE WAHRHEITEN IN ZEITEN DER DIGITALISIERUNG

Bisher war die Verewigung des Antlitzes auf einem Leichentuch allein als eine christliche Ikonografie bekannt: Jesus Christus erscheint als *vera icon* auf dem sogenannten *Heiligen Turiner Grabtuch*. Diese Ikone, die als Einheit von Abbild und Urbild gilt, ist vielfach als Reproduktion erhältlich. Das Bild, das erst durch seine Fotografie sichtbar wurde, wird seit über hundert Jahren kontrovers diskutiert. Der Abdruck soll Beweis der Existenz von Jesus sein, und in der Physiognomik, jener populärwissenschaftlichen Lehre von der Gesichterdeutung, galt dieses Gesicht lange als das Idealgesicht schlechthin.

Vierzehn Tage nach dem Attentat auf das World Trade Center verbreitete die Nachrichtenagentur Associated Press ein Foto, das ikonografisch das genaue Gegenteil zum Jesus-Bild darstellt, aber durch das Verfahren eine Analogie ist.

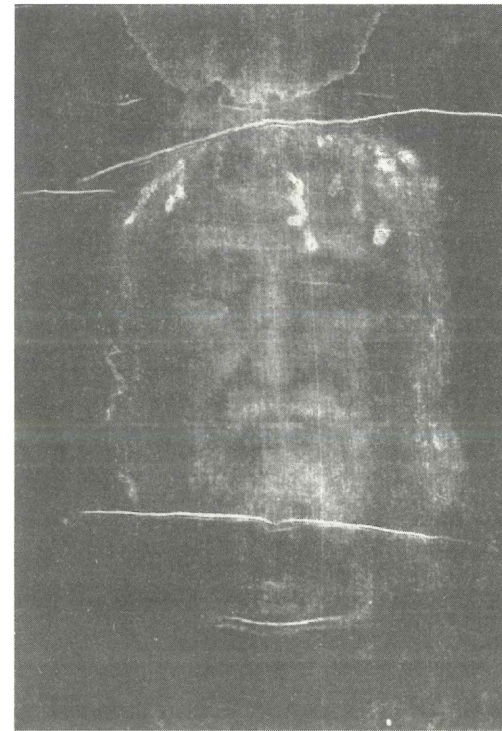


Abb. 1:  
Turiner Grabtuch

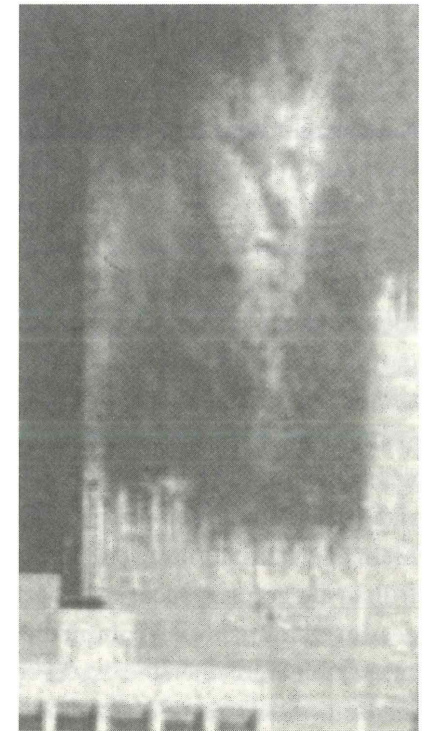


Abb. 2:  
Teufelsgesicht im Rauch der brennenden  
WTC-Türme

Auch in diesem Fall konnte man nichts mit dem bloßen Auge sehen, sondern erst die Fotografie sollte die Wahrheit ans Licht bringen. Kurz nach dem Einschlag des zweiten Flugzeugs in das World Trade Center soll auf der gegenüberliegenden Seite des Turms die Silhouette eines unheimlichen Gesichtes erschienen sein. Jemand hat angeblich diese Erscheinung fotografiert: Vor der schwarzen Rauchkulisse hebt sich ein Antlitz ab, mit spitzem Kinn, knolliger großer Nase, schmalem Mund und Hörnern, kurz: eine stilisierte Teufelsmaske.

Die Bildsymbolik ist offenkundig und unterstreicht die Metaphorik in den Berichten, die die Attacke vom 11. September als Teufelswerk beschreiben. Für die Thematik der Repräsentation von Gesichtern ist der Verweis auf eine authentische Spur besonders wichtig. Die Fotografie wird hier als Beweismittel vorgeführt; das, was wir sehen, soll das sein, was da war. Das ist ein Anachronismus angesichts der vielfältigen Manipulationsmöglichkeiten, die wir heute kennen. Die Nachrichtenagentur betonte ausdrücklich die Echtheit des Dokuments, was wiederum von der *Süddeutschen Zeitung* kommentarlos kolportiert wurde. Ei-

gentlich müsste man, wie der amerikanische Kunsthistoriker William T. Mitchell, davon ausgehen, dass die heutige digitale Bildbehandlungsmöglichkeit aus sich heraus, automatisch, beim Betrachter eine kritische Distanz hervorruft.<sup>5</sup> Das scheint allerdings nicht der Fall zu sein; der Verweis der Nachrichtenagentur auf ›Echtheit‹ rekuriert auf die alte, optisch-chemische Fotografie, von der man sich Wahrheit verspricht.

Auf dem Bildträger zeichnet sich nicht Gutes ab (wie bei dem Christusbild), sondern aus dem Rauch bildet sich das kollektive Konterfei der Attentäter, die in dieser Massenkatastrophe ebenfalls den Tod fanden und in dem Bild – so die Suggestion – eine Imago hinterließen. Die Teufelsfratze ist Bekennerbild und Phantombild gleichermaßen.

Die Abbildung erinnert an die Geisterfotografien oder Phantomfotografien des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts – jenen Bildmontagen und Materialexperimenten von Wissenschaftlern und Künstlern, die der Fotografie ein Mehr an Wahrnehmung einräumten bzw. daran glaubten.<sup>6</sup> Hier taucht die bereits früh in der Fotogeschichte etablierte Idee auf, der Fotoapparat sei Prothese des Auges. Im Okkultismus bekommt die Fotografie eine besondere Bedeutung: In einem abstrakten Sinn einerseits ist die fotografische Technik selbst Teil eines spirituellen Prozesses, was die Herstellung betrifft; in einem konkreten Sinn andererseits stellt die Fotografie sogenannte Beweise für die übernatürlichen Phänomene her.<sup>7</sup>

Das spiritistisch anmutende Bild von der Teufelsfratze ist m. E. Ausdruck des Schreckens und der Sprachlosigkeit angesichts der einstürzenden Zwillingstürme. Es ist Ausdruck jener symbolischen Macht, »die uns alle«, wie Jean Baudrillard schreibt, »an den Ereignissen von Manhattan so tief ergriffen hat.«<sup>8</sup> Der unmögliche Tausch des Ereignisses gegen jeden Diskurs nach dem Ereignis wird sinnfällig in diesem Bild, das in seiner Konstruktion so billig effektheischend wie verzweifelt mystifizierend ist. Es ist zugleich auch symbolischer Ausdruck jener »Entrealisierung« von der seither bei vielen Kommentatoren von *Nine-Eleven* die Rede ist. Eine Visualisierung von spiritistischer Stofflichkeit, die ihre Entstehung im Dunkeln belässt, ein Bild, das das Sprechen vom Nullpunkt (*ground zero*) und einer Erfahrung des Unheimlichen illustriert.<sup>9</sup>

Der Bezug des Teufelsbildes auf die Ikone des Leichentuchs ist eine Form der Aufwertung des Ereignisses und des Bildes gleichzeitig; längst wird aus dem Gedächtnis verschwunden sein, dass die Abweichung der *vera ikon* der vielgesichtige Teufel ist, dessen physiognomische Deutung im Mittelalter Teil des *genus iudicale*, der Hexen- und Judenverfolgung, war.<sup>10</sup>

Die visuelle Wahrheit gerät in einen Strudel der Wahrnehmung: das Bild, die Fiktion, das Virtuelle sind bei diesem Ereignis in die Realität eingedrungen,

Realität und Fiktion liegen im Wettstreit; sie sind nicht mehr auseinander zu halten: »Die Faszination des Attentats ist in erster Linie eine Faszination durch das Bild.«<sup>11</sup> Kurz gesagt, es ist nicht wichtig, ob dieses Bild fiktional, digital bearbeitet oder wirklich gesehen wurde; es soll uns gruseln lehren. Das Teufelsgesicht ist Phantombild mit sehr vereinfachter Botschaft: es rekuriert auf das Böse schlechthin, es rekuriert auf etwas, das mimetisch nicht vorstellbar ist und das maskiert auftritt. Genau an dieser Maskerade setze ich an: Ich behaupte, dass es heute in der alltäglichen Kommunikation, in der Konfrontation mit anderen Menschen ein Moment der Verstörung gibt, das sich in einer *Bild-Verunsicherung* niederschlägt. Das Erkennen des Anderen wird so unmöglich, wie die faciale Abgrenzung vom Anderen. Ich werde das erläutern und auch ein paar historische Rückgriffe zur Entwicklung der Gesichterrepräsentation und des Gesichter-Lesens machen.

### 3. TROPHÄEN

Das Foto, das einer vermeintlichen Entwicklung des Geschehens entgegenkommt, also dem imaginären Bösen, ist flankiert von Passfotografien der als solche bezeichneten Täter.

Hauptdrahtzieher und Akteure waren laut Geheimdienste schnell identifiziert, d. h. man kannte sie schon vorher und wusste auch, dass eine Gefahr von ihnen

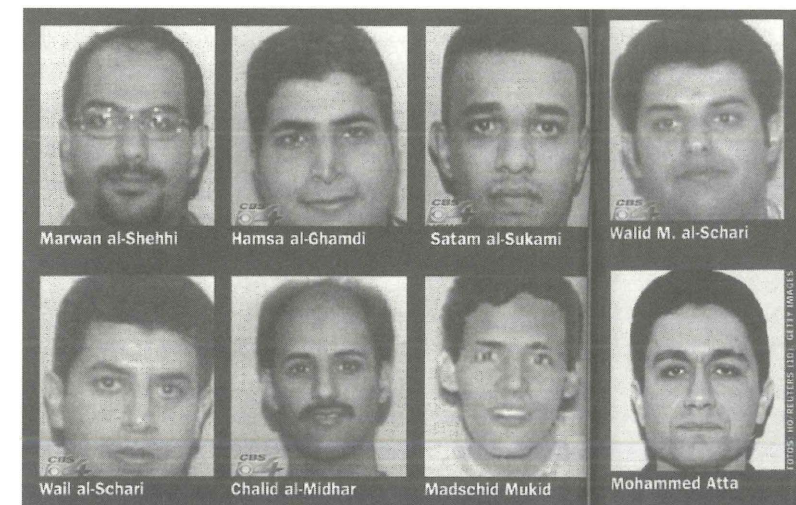


Abb. 3:  
Attentäter

ausgeht, wie spätere Berichte von CIA und FBI durchsickern ließen. Zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung waren es im übertragenen Sinn aber auch Geisterfotografien, die steckbrieflich Porträtierten waren schon tot.

Passbildfotos aus den üblichen Automaten sehen auf merkwürdige Weise immer so aus wie polizeiliche Fotos vom Erkennungsdienst. Seit der bundesdeutschen Präsenz von Fahndungsplakaten der *Roten Armee Fraktion* in den 1970er Jahren hat die Visualisierung von Attentätern einen Signalcharakter: Die Effektivität von polizeilicher Arbeit wird medial und für eine breite Öffentlichkeit vermittelt. Kontrollhoheit der Polizei und Sicherheit für den Bürger sollen zumindest medial gewährleistet sein.<sup>12</sup> Zugleich sind die Fotos Trophäen: »Der Kampf gegen das Böse wird nicht aufgegeben«, heißt es im Falle der lebend gesuchten Verdächtigten und »wir haben sie erfasst« im Falle der Selbstmordattentäter. Die Passfoto-Trophäe ist nicht nur Beweis für ein Wissen um die Täter, sondern zugleich auch eine Art Steckbrief, weil darin ein Typenporträt zum Ausdruck kommt: man stellt damit den Typus des Bösen und den Typus des arabischen Terroristen aus. Die Bilder der bereits toten Terroristen sollen auf potentielle Täter in der Zukunft verweisen.

Die Wahrnehmung von Passbildern bzw. Polizeifotos hat eine Tradition und immer eine negative Konnotation, die zum Beispiel von Andy Warhol künstlerisch transponiert wurde. Warhol hat in den frühen 1960er Jahren einen künstlerischen Rekurs genommen auf diese Form der kriminalistischen Stereotypisierung: In seiner *Most-wanted-Men-Serie* geht es um die Verbindung von staatlicher Überwachungsarbeit und öffentlichem Diskurs. In einem übergroßen Format waren die Bilder für das Publikum offenbar abschreckend: eine Ästhetisierung von Kriminalität/Kriminellen. 1964 fertigte Warhol die auf hundertzwanzig mal hundert Zentimeter hochgezogenen Fahndungsfotos für die Weltausstellung, sie hingen außen am New York-Pavillon, verschwanden aber noch vor der Eröffnung. Zur großen Warhol-Retrospektive im Herbst 2001 in der Berliner Nationalgalerie schien sich die Ausstellungsgeschichte zu wiederholen, als der Kurator Heiner Bastian wegen der Ereignisse des 11. Septembers von der geplanten zentralen Exposition der *Most-Wanted-Men-Serie* im Foyer Abstand nahm; man fürchtete auch hier eine Aufwertung von Verbrecherdarstellungen.<sup>13</sup> Bilderpolitik steht verschiedentlich in der Tradition einer *longue durée*: wer hätte gedacht, dass die *Pop Art* uns heute noch derart erregen könnte.

#### 4. UNSCHÄRFEN

Zu den polizeilichen, typifizierenden Porträts traten im Laufe der folgenden Tage und Wochen nach dem Attentat auf das World Trade Center noch weitere Fotografien, die in einem visuellen Nachvollzug das abweichende Verhalten der Täter ergründen sollten.

Die visuelle Rekonstruktion vom Tätergesicht wurde durch moderne Erfassungsmedien wie der Überwachungskamera möglich: »Gesichter des Todes« titelte *Die Welt*<sup>14</sup> und konfrontierte die Legende mit einem völlig harmlosen Bild, das zwei Männer in einer alltäglichen Situation vor einem Geldautomaten zeigt. Zwei Selbstmordattentäter, leicht unscharf und etwas verzerrt im Fokus einer Bankvideokamera. Man versucht, dem Bild einen Sinn aufzuzwingen: »Junge Männer, westlich gekleidet, ernste Mienen: Hani Hanjour (li) und Majed Moqed gefilmt in Florida.«<sup>15</sup> Die unspektakuläre Abbildung erfährt eine symbolische Aufwertung: Sie ist herausgenommen aus einem endlos langen Aufzeichnungsband mit unendlich vielen Gesichtern. Jetzt wird das Video-Still zum Beweis für eine Aktivität der Täter und Illustration eines dramatischen Weges. Macht und Ohnmacht der Überwachungstechnik kommt hier zum Ausdruck: Das Kameraauge sieht alles, es kann aber erst im Nachhinein eine spezifische Zuordnung möglich gemacht werden. Die Bildlegende gibt die Wertung, d. h. das, was man aus den Gesichtern lesen soll.



Abb. 4:  
Atta in der  
Sicherheits-  
schleuse

Zweites Beispiel für die Rekonstruktion der Täteraktivität ist die Fotografie Mohammed Attas in der sogenannten Sicherheitsschleuse des Flughafens Portland. Täglich gehen Hunderte an dieser Kamera vorbei, plötzlich wird eine Einstellung zu etwas Bedeutungsvollem gemacht. Atta, im blauen Hemd mit lässig über die Schulter geworfener Jacke und den Flugtickets in der Hand, sieht aus wie einer, der auf Geschäftsreise eincheckt. Ganz und gar nicht auffällig. Doch wir haben beim Betrachten des Bildes einen Endlos-Film im Kopf, einen Loop, denn wir wissen, auf welchem Wege sich Atta hier befindet. Palindromisierung nennt Paul Virilio diese Form der Wahrnehmung und meint damit, dass durch filmisches oder fotografisches Konservieren, das Bild vorwärts wie rückwärts gelesen immer den gleichen Sinn ergibt. Atta vor dem Geldautomaten, Atta im Flughafen, da ist nichts mehr zu deuten, die Bilder führen stets auf das Attentat, sie sind Teil des Bilderloops. Schaut man zurück, dann sehen wir das Bild als eine »irrwitzige Heilsgewissheit«<sup>16</sup>, denn wir wissen, dass der religiöse Atta in diesem Moment in die Gewissheit des Paradieses geht, hinter seinem forschen Auftreten steht der Gedanke, einer »Befreiung« kurz bevor zu stehen.<sup>17</sup> Die Zeit nach der Aufnahme stellt die Bedeutung her, die Überwachungskamera ist nur die Schnappschuss-Maschine, ein unentwegter *Bildgeber*, dem ein *Sinngeber* folgen muss.

Die Sicherheitssysteme sind umfassend, ebenso wie die Bildüberwachung nahezu lückenlos ist – doch das wird gleichzeitig durch diese Dokumentation ad absurdum geführt: man sieht alles und sieht doch nichts bzw. erst im Nachhinein. Das Böse gibt sich nicht gleich zu erkennen, man sieht Normalität und das ist jetzt zu unser aller Problem geworden, im Sinne der Theweleitschen These von der Infektion.

Alles, was man bisher über das mögliche Profil der am Anschlag beteiligten Personen ermittelt bzw. in den Print-, TV- und Online-Medien verbreitet hat, ist eindeutig: Es zeugt von *Durchschnittlichkeit*. Durchschnittlichkeit ist Kernbegriff der *Bild-Verunsicherung*, denn, dass von den Gesichtern der geschätzten Nachbarn Böses ausgehen kann, macht Angst. Das Leben der Studenten in Hamburg war durchschnittlich. Sie fielen einfach nicht auf, sie studierten fleißig, waren nach Auskunft ihrer Hochschullehrer intelligent und hatten keinerlei Exzesse, von denen die Nachbarschaft hätte berichten können. Die *Bild-Zeitung* titelte neben der Fotografie von Mohammed Atta die Schlagzeile »Terrorbestie«, die *New York Post* schrieb unter dasselbe Foto »The face of utter hatred«.<sup>18</sup> Diese Layouts wirken wie Appelle an unser physiognomisches Wissen, das eine Verbindung von Innen und Außen sucht, um den Charakter erklären zu können, der eine solche brutale Tat möglich gemacht hat. Es scheinen sich Muster verfestigt zu haben,

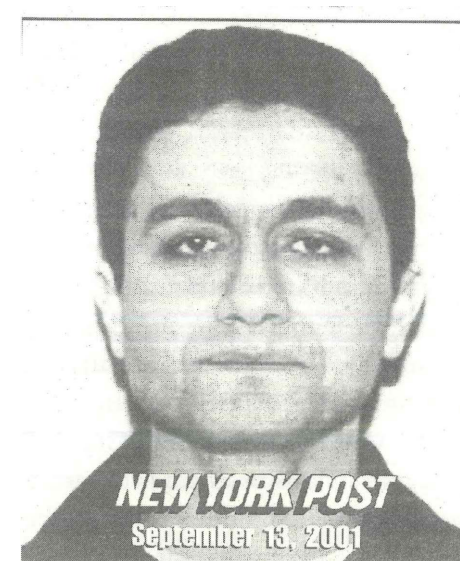


Abb. 5:  
Mohammed Atta

die eine lange geschichtliche Tradition haben: Man kann selbstverständlich auf Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Studien zur Beförderung der Menschenkenntnis* aus dem späten 18. Jahrhundert verweisen, doch entscheidender für eine moderne Konstruktion des bösen Gesichtes ist wohl doch die Kriminalanthropologie des späten 19. Jahrhunderts.<sup>19</sup>

Das Gesicht des Feindes war lange Zeit das Gesicht eines sogenannten Degenerierten, das Gesicht eines Anormalen. Neue Fahndungs- und Visualisierungsmethoden führten seit Mitte des 19. Jahrhunderts in der wissenschaftlichen Kriminologie und in staatlichen Anwendungsbereichen (Polizei, Sozialwesen) zur *Erfindung* der Verbrecherphysiognomie. Für die *Semiotik des Gaunertums* waren verhärtete böse Gesichtszüge entscheidend oder der Delinquent hatte sich maskiert.<sup>20</sup> Im hysterischen Einsatz moderner Überwachungstechniken bis hin zur Forderung nach biometrischen Angaben eines jeden Menschen im Pass zeigt sich, dass heutzutage immer mehr Techniken kombiniert und verfeinert werden, um Rekognition und Identifizierung zu gewährleisten. Hierin deutet sich eine Krise der facialen Semantik an, der bisher durch physiognomische Differenzbeschreibungen begegnet wurde. Aber der Feind – wie die amerikanische Kriegsterminologie sagt – ist heute einer, der sich von der Norm nicht unterscheidet.<sup>21</sup> Seine Unkenntlichkeit wird zum Problem – er ist *blurred*: unklar, verschwommen, verzerrt, nebulös. Das könnte eine Argumentation für den Ausbau von Sicherheitssystemen sein; aber auch die eigentlichen Überwachungsfotos sind – wie gezeigt wurde (Abb. 4) – völlig verschwommen und wenig brauchbar für eine



Identifizierung. Das *blurred portrait* konnotiert, dass sich hier Durchschnittliches abzeichnet, nichts Besonderes im Gesicht. Das unklare Foto fungierte historisch als Zeichen für die Visualisierung eines sogenannten Massentypus. Ein kurzer Rückblick:

Besonders in der 1920er und 30er Jahren wird in Europa eine besondere Empfindsamkeit ausgebildet für das Verhältnis von Individuum und Masse, von Genie und Wahnsinn, von normal und krank und für die Phänomene Durchschnitt, Massentypus, Idealtypus. Der Durchschnittsmensch ist bei Siegfried Kracauer der, der in der Masse untergeht; die Masse stammt aus den Büros und Fabriken; auf der Leinwand bilden die namenlosen Revuegirls die symbolische ästhetische Form für dieses Phänomen: »das Ornament der Masse«. <sup>22</sup> Der Massentypus oder synonym Durchschnittstypus, wie es in einem Lehrbuch der Menschenkenntnis (Abb. 6) heißt, wird in seinem »maschinierten Leben« selbst zur Maschine:



Abb. 6:  
Emil Peters. »Massen-  
typus beim Mann«

Der Durchschnittsmensch hat die unausgesprochenen, unscharfen, ja oft verschwommenen Gesichtszüge. [...] Unklare Hoffnungen, verschwommene Ideen, verwaschene Ansichten erfüllen den Durchschnittsmenschen. Er gibt sich Gefühlsduseleien hin, wenn er nicht planvoll geführt wird – und teils vom Leben selber, teils durch eine irgend eine übergeordnete Macht – zur Arbeit gezwungen wird. <sup>23</sup>

Die Ideologie der disziplinatorischen Notwendigkeit bekommt mit einer *blurred* Fotografie (Abb. 6) den Beweis für folgendes Statement: »Je unscharfer, verschwommener seine Physiognomie, desto indifferenten sein Geistesleben, desto größer seine geistige und körperliche Trägheit.« <sup>24</sup>

Die Unschärfe war in der Welt physiognomischer Deutung ein Makel, während andere Spielarten fotografischer Unschärfe gerade eine künstlerische, geheimnisvolle Atmosphäre und ein Bedürfnis nach enigmatischer Entrückung bedienten. <sup>25</sup> Schon Julia Margaret Cameron hatte sich im 19. Jahrhundert mit diffusen und unscharfen Porträts aus ihrer Künstlerszene von der populären Massenware absetzen wollen. Um 1900 zeigen Porträts von George Seely, Clarence White und Gertrude Käsebier geheimnisvoll unscharfe (zumeist weibliche) Figuren, die der okkultistischen Ästhetik sehr ähnlich sind. Die Eigenschaft des *blurred* hat also eine mehrschichtige Tradition. Die Unschärfe heutiger Bilder aus Überwachungskameras, wie die von Mohammed Atta haben auch eine zumindest doppelte Anmutung: sie sind Teil eines massenhaften Auftretens, sie sind nicht Starauftritt, sondern Durchschnitt, und sie sind wie metaphysische Erscheinungen, die auf einer Bühne auftauchen, zu einem Zeitpunkt, da sie schon tot waren. Im Lichte der religiös motivierten Tat erscheinen die Bilddokumente wie Mitteilungen aus einer immateriellen Welt – vorausgesetzt, man sieht sie im Zusammenhang mit den Presse-Berichten über die Rekonstruktion der Lebensgeschichte von Atta. <sup>26</sup>

*Phantasma einer Wahrnehmungsproduktion* ist das Projekt des Eugenikers Francis Galton gewesen, der vor über hundert Jahren meinte, Durchschnitt in Gesichtern durch Übereinanderkopieren von normierten Einzelaufnahmen zu visualisieren und damit Charakteristika (normale und anormale, schöne und hässliche) von Personengruppen sichtbar werden zu lassen. Das Passfoto von Atta, das wieder und wieder in den Wochen nach dem Attentat in den Medien zu sehen war (Abb. 5), steht symbolisch für eine solche Gesichtsproduktion: Durch die Häufigkeit, mit der es reproduziert wurde, scheint Attas Gesicht zum stellvertretenden, mehrere Komponenten enthaltenden, arabischen Durchschnittsgesicht bzw. typisch arabischen Terroristengesicht zu avancieren. Wir müssen davon ausgehen, dass die Mehrheit der Europäer auch gar nicht die Kompetenz hat für ein differenziertes Wahrnehmen von Gesichtern der östlichen Welt – eine Vereinfachung scheint allgemein besser verdaulich und das heißt, die visuelle Stigmatisierung hat Folgen für das Verhältnis zwischen Muslimen und der westlichen Welt. <sup>27</sup>

##### 5. PATHOLOGISIERUNG

Atta wird als Schläfer bezeichnet, ein *sleeper*, damit ist eine Person gemeint, die unauffällig unter uns lebt und zum Beispiel regulär studiert und Flugstunden absolviert und plötzlich, in einer werwolfartigen Verwandlung Gewalttaten begeht.

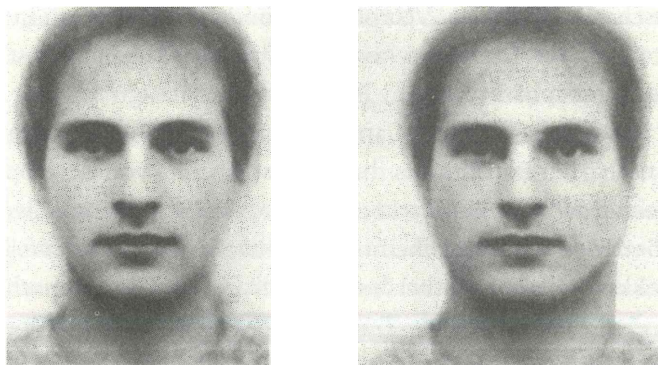


Abb. 7:  
Grammer/Thronhill:  
Durchschnittsmann  
und attraktivster Mann

Das Passfoto von Atta steht für verschiedene Zusammenhänge: es ist individuelles Bild (man versucht seine Lebensgeschichte zu rekonstruieren), es ist Typusgesicht des gewaltbereiten arabischen Attentäters (das Bild soll über seine individuellen Merkmale hinausweisen), es ist Maske (dahinter verbirgt sich ein Gesicht, das die wahre Person offenbaren könnte).

Man versuchte, das Gesicht von Atta zu pathologisieren, das heißt, es aus dem Durchschnitt doch herauszuheben, eine Differenz deutlich zu machen zwischen uns und dem Gewalttäter. Mohammed Attas Porträt wurde auf anormale, ja Bosheit bezeugende Linien und Zeichen untersucht. Die *Süddeutsche Zeitung* schrieb: »Herausfordernd blickt der Mann in die Kamera, die schmalen Lippen mit einem Hauch von Spott zu einem dünnen Strich zusammengepresst, die Augen kalt und bar jeglichen Gefühls.«<sup>28</sup> Eine solche wertende Beschreibung klingt geradezu nach Beschreibungs-Termini aus der Kriminalanthropologie des 19. Jahrhunderts. Cesare Lombroso, der italienische Mediziner und Kriminologe, war ein solcher Gesichterdeuter des Abweichenden und Kriminellen gewesen; eine wissenschaftliche Tradition, die langen Nachhall gefunden hat. Auch in der Diskussion um das breite Kinn auf dem Passfoto von Atta, das als Zeichen für Brutalität gedeutet worden ist, scheint eine Vorstellung von der Sichtbarkeit einer Pathologie auf. Eine ausgeprägte Kinnpartie kann aber auch sehr sympathisch wirken, wie das folgende Beispiel empirisch belegen will.

In der Humanbiologie (Abb. 7) wurde 1993 nach Versuchen mit Kompositionsfotografien und Befragungen konstatiert, dass der Durchschnittsmann von Frauen dann als am attraktivsten beurteilt wird, wenn er eine breite Kinnpartie und einen größeren Halsumfang aufweisen kann.<sup>29</sup> Das Gesicht des Durchschnittsmannes (Abb. 7, links) soll sich durch eine durchschnittliche Ausprägung von Merkmalen auszeichnen, während eine breitere unterere Gesichtspartie (Abb. 7, rechts) »eine Tendenz zur sozialen Dominanz« signalisieren soll.<sup>30</sup> Darf

Attas Gesicht sexy und attraktiv sein? Hier scheint einiges durcheinander zu gehen. Der Diskurs über das Aussehen und die Schläfer-Eigenschaften von Mohammed Atta war davon geprägt, dass man entweder seine Durchschnittlichkeit oder seine Maskerade nachwies. Als Student in Hamburg hatte er ein durchschnittliches arabisches Gesicht, in den USA dann, suchten sich »die Verschwörer dem amerikanischen Lebensstil anzupassen. Atta rasierte sich den Bart ab.«<sup>31</sup> Auf den Bildern aus Überwachungskameras wurde eine Maske entdeckt: »Die Bilder zeigen ein versteinertes Gesicht Attas. Was er im Schilde führte, sollte sich erst zeigen, als es zu spät war.«<sup>32</sup> Aus Sicht des Journalisten war also alles an diesem Gesicht geplant und Maskerade.

Die Suche nach den Gesichtern der Attentäter des 11. Septembers führt ein physiognomisches Dilemma vor Augen: die Verbrecher sind nicht als solche zu erkennen (mal soll das breite Kinn erotisch sein, mal brutal), sie tauchen unter, sie maskieren sich, sie heben sich nicht von der Masse ab, so fieberhaft auch in diesen Tagen nach einem Profil gesucht wird.<sup>33</sup>

Die Pathologisierung der Selbstmordattentäter bezieht sich auf einen eingeschränkten Kreis von a) Ausländern und b) Männern. Zu a): Die Forderung unserer Kultur und Integrationspolitik ist Anpassung, Akkulturation. Die arabischen Studenten der Technischen Universität Hamburg-Harburg hatten sich absolut vorbildlich und normativ im Sinne dieser Akkulturationsforderung verhalten, sie waren unauffällig und genau diese Eigenschaft wird heute zum Merkmal der Gefahr. Dieses Paradox harret einer Lösung durch die Bilder-Politik. Die Hybridisierung der Identitäten (gerade auch durch Prozesse der Globalisierung in Gang gesetzt) stellt eine besondere Herausforderung für die Kulturwissenschaft dar. Nach *Nine-Eleven* kann man vor keinem Gesicht, besonders nicht vor dem nächstliegenden unauffälligen (Nachbars-)Gesicht, mehr sicher sein. Verunsicherungen können allzu leicht umschlagen in eine aggressive Suche nach Merkmalen des Anormalen, und man ist – wie wir verfolgen können – schon dabei, einen neuen Rassismus pauschal gegen Ausländer zu popularisieren und staatlich über neue Einwanderungsgesetze zu installieren. Zu b): Die Gesichtersuche nach *Nine-Eleven* richtet sich ausschließlich auf Männer. Männer mit starken Männlichkeitsattributen wie Waffen und langen Bärten. In den Medienberichten tauchen Frauen so gut wie gar nicht auf. Krieg ist Männersache. Die Sprache der Bilder unterstützt die hegemoniale Männlichkeit. Es wäre zu untersuchen, was die Ereignisse des 11. Septembers an geschlechtsspezifischen Rollenmustern verändert bzw. perpetuiert haben. Was die Männer angeht, ist jenes Paradigma erneut zu diskutieren, das bereits für das 20. Jahrhundert sehr bedeutsam war: ich meine die Figur des Dr. Jekyll, die durch Robert Louis Stevenson bekannt wurde. Der Menschen-

freund und helfende Arzt verbirgt noch eine andere, eine böse Existenz (Mr. Hyde): die ist jähzornig, begierig, ein Totschläger, ein Triebtäter. Elaine Showalter zitiert diese Figur als zentrales Beispiel für männliche Hysterie, eine Art mediale Frühform für ein Männerbild, das die Spaltung des Ich, den Konflikt zwischen Trieb und moralischem Ideal, offenbart.<sup>34</sup> In diesem sogenannten *Krieg gegen den Terror* sind es vor allem die Verunsicherung und die Ängstlichkeit, die die männliche Hysterie beleben<sup>35</sup>, und es ist der Faktor der Durchschnittlichkeit von plötzlich bedrohlich werdenden Menschen, der die allgemeine Paranoia beflügelt.

## 6. MYTHOLOGISIERUNG

Neben der Pathologisierung der Attentäter findet eine Mythologisierung ihrer Motive statt. Mit der Figur von Osama Bin Laden gibt es eine ikonische Verdichtung und seine Visualisierung macht die Krise der facialem Semantik noch auf andere Weise deutlich. Osama bin Laden gilt als Haupt-Verantwortlicher für das Attentat. Er ist Teil einer Folklorisierung, die unmittelbar nach dem Attentat einsetzte: mit unzähligen amerikanischen Flaggen auf vielen Produkten, T-Shirt-

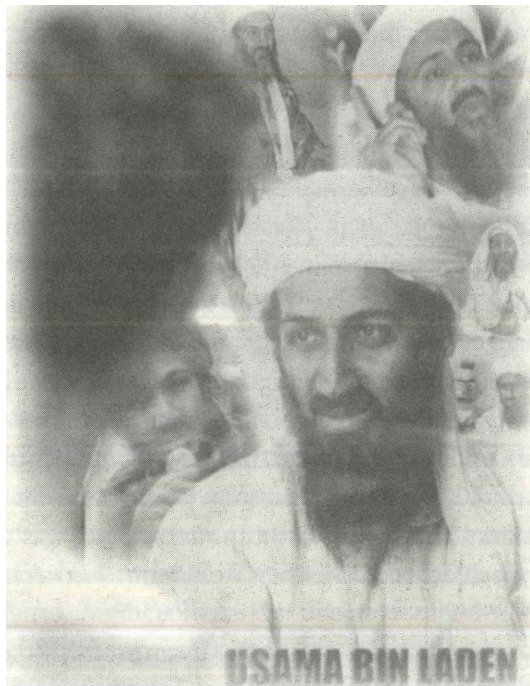


Abb. 8:  
Nordfoto, junger Mann  
betrachtet Bin Laden-Plakat  
in einem Schaufenster in  
Dakha/Bangladesh



DER ERZFEIND HAT KEINE ADRESSE: Steckbrief des Hauptverdächtigsten im New Yorker Finanzdistrikt

Abb. 9: Russel Boyce/Reuters. Fahndungsplakat in Manhattan

Drucken mit den unbeschädigten Twin-Towers und eben auch Bin Laden-Porträts, die sich zuerst in der arabischen Welt ausbreiteten (Abb. 8) aber schnell auch in der westlichen Welt.<sup>36</sup>

Auch das amerikanische Fahndungsplakat, »Wanted Dead or Alive« (Abb. 9) ist Teil einer Folklore: Es ist ein Western-Attribut und somit ein Urbild des amerikanischen Weltbildes und der Einteilung von Gesichtern in gut und böse. Bin Laden – Turban, langer Bart, kräftige Augenbrauen – wird hier als Prototyp des gewaltbereiten Muslimen vorgestellt. Zugleich liegt in diesem Porträt eine Irritation, er sieht so freundlich aus – ein physiognomisches Paradox. Durch Fotomontagen, die das Bin Laden-Porträt mit Abbildungen von Ground Zero zusammenbrachten,<sup>37</sup> sollte die Maskerade des Rädelsführers konnotiert werden. Bin Laden wurde nie schmutzig, dunkel, beißend, düsteren Blicks dargestellt, stattdessen immer mit einem breiten Lächeln, mild, freundlich, dem Betrachter zugewandt.

Die Nahaufnahme ist der Versuch, hinter die Maske zu schauen. (Abb. 10) Bin Ladens Bart wurde Gegenstand für viele Spekulationen. Der lange Vollbart war in der westlichen Ikonographie seit dem 16. Jahrhundert Zeichen von Männlichkeit und Weisheit oder künstlerischer Wildheit.<sup>38</sup> Nun wurde der Bart von



Ein Stilmittel, das die Welt erschütterte: der Bart Osama bin Ladens

mit V  
gerwe  
zur H  
Wer g  
sche I  
Ein  
ihren  
rasier  
gung  
Ancié

Abb. 10:  
Der Bart von Osama bin Laden

Osama bin Laden als böses religiöses Zeichen gedeutet, was in der Tendenz zur allgemeinen Diskreditierung des Vollbartes führte. Die amerikanische Presse triumphierte, als die Männer in Afghanistan sich, sozusagen mit zivilisatorischer Hilfe die Bärte wieder schneiden durften. *Maske* wurde in der Berichterstattung zu einem Schlüsselbegriff: Der Bart als Maske, die Maske der Durchschnittlichkeit, die Maske der Attraktivität, die Maske Bin Ladens (Stellvertreter des Bösen). Aber auch eine angenommene Maske von George W. Bush war Gegenstand der Visualisierung und Physiognomisierung (Abb. 11).

Ungefähr vierzehn Tage nach dem Attentat wurde in der *Süddeutschen Zeitung* über eine Doppelseite Bushs Mimik analysiert anhand von sechs Porträtfotografien untersucht. Diese Gesichtsausdrücke würden nicht zum Ernst der Lage passen, wurde hier unterstrichen. Zum Zeitpunkt der Bekanntgabe des Attentates auf die Türme des World Trade Centers sei das Gesicht »merkwürdig ruhig, unbeeiligt [geblieben] – aber nicht in der Weise, wie man es von erfahrenen Staatsmännern kennt, die eine politische Krise ganz in die tiefen Furchen ihres Gesichts

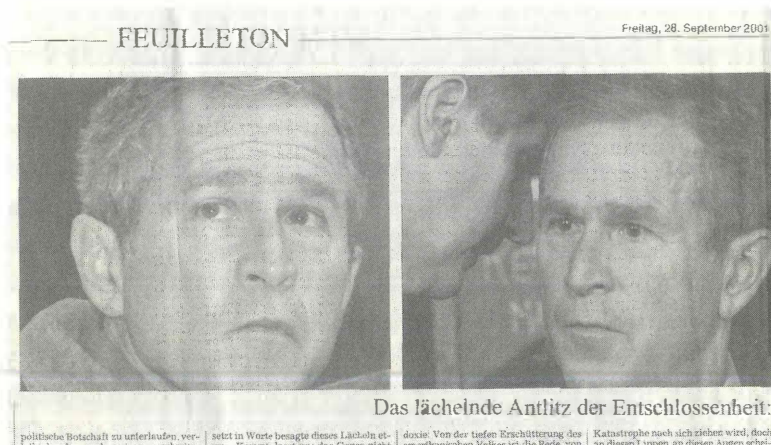


Abb. 11:  
»Das lächelnde Antlitz der Entschlossenheit«

aufnehmen können und sie damit entschärfen. Bushs Ruhe ist faltenlos, sein Lächeln merkwürdig taub, ja abwesend. «<sup>39</sup> Paranoia macht sich breit: diesem Antlitz ist nicht zu trauen. Bush selbst wiederum beschreibt den Feind als getrieben von einer »falschen Reinheit«. «<sup>40</sup> Damit insinuiert Bush, dass alles an Bin Laden Maske sei. Doch kann nicht verhindert werden, dass Osama bin Laden als Märtyrer visualisiert und als Ikone verehrt wird. Bin Laden wurde in einer Bildmontage mit Che Guevara zusammengebracht.<sup>41</sup> Das verweist einerseits auf den heute populären kommerziellen Kultstatus von Che, den man mit dieser Analogie auch Bin Laden voraussagt. Irgendwie eignet sich die Abbildung, die ikonografisch so stark der Jesus-Darstellung, des positiven *vera ikon*, ähnelt, nicht dazu, das Böse zu imaginieren. Andererseits wird durch die Ikonisierung der Effekt einer Parodie auf die irrationale Schwarz-Weiss-Malerei des amerikanischen Präsidenten vorangetrieben.

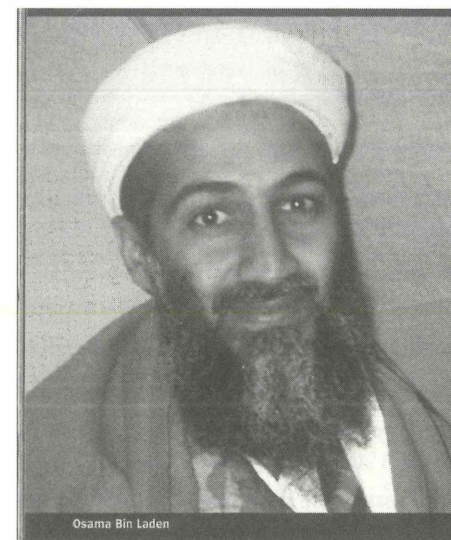


Abb. 12:  
Osama bin Laden

Bin Ladens Image scheint ikonographisch von Anfang seiner Visualisierung an ein Phantom gewesen zu sein, und nachdem Porträts des lächelnden Bin Laden (Abb. 12) in der ersten Zeit nach dem Attentat in allen Print-Medien auf der Welt zu sehen gewesen waren, beginnt sich etwa ab Mitte Dezember 2001 die Darstellung aufzulösen.

Als Beweis dafür, dass Bin Laden lebt und als Schuldbekennnis wurde am 13. Dezember 2001 ein Video-Band vom Pentagon weltweit im Fernsehen als Loop, im Internet und auf riesigen Leinwänden am Times Square gezeigt.<sup>42</sup> In diesem Filmdokument berichtet Bin Laden von den Ereignissen aus seiner Sicht.



Abb. 13:  
Video-Still

Die Qualität des Films ist miserabel, der Feind nur sehr unklar im Bild. Statt der Mimik wurden anhand dieser Quelle Bin Ladens Handbewegungen eingehend studiert und interpretiert – empörende Gesten, sie würden das Attentat verharmlosen, war in vielen Zeitungen zu lesen. *The New York Times* schrieb: das Videoband war »stunningly mundane. Mr. Bin Laden uses gentle hand motions to narrate. [...] Here are men joking like schoolboys about the death of thousands, using childish gestures to show how it worked. They don't even stop eating and drinking.«<sup>43</sup> Normale Körperbewegungen und Verhaltensweisen bekommen eine unheimliche Konnotation, was in Anlehnung an Hannah Arendts Hitler-Analyse als »Banality of Terror« bezeichnet wird. Dieser Zusammenhang zwischen Hitler und Osama bin Laden, der hier von Journalisten hergestellt wird, unterstreicht den Mythos des Bösen: eine Angelegenheit auf höchster Stufe von Bosheit und doch zugleich unerklärbar.

So wie Bin Laden den amerikanischen *Special Forces* immer wieder entwischt bzw. sie vorgeben, ihn nicht fassen zu können, so verschwindet er sukzessive von den Bildschirmen der Medien.

In der *New York Times* vom 16. Dezember 2001 wird Bin Laden im Profil gezeigt, eine Art Zwillingsfotografie zu der Teufelsdarstellung vor dem brennenden World Trade Center (Abb. 14). Bart, Nase, Kopfbedeckung treten stark hervor, alles andere ist unscharf und kontrastlos. Der Krise in der Politik (der Krieg im Irak steht im Vordergrund der Propaganda) wird durch eine Bildpolitik begegnet, bei der dem Zuschauer das Gesicht von Bin Laden entzogen wird zugunsten eines phantomatischen Bildes, das viele Projektionen zulässt. Unzweifelhaft Böses verbirgt sich hinter dem unscharfen, *blurred*, Profilmfoto: nicht mehr der lächelnde Feind soll im Gedächtnis bleiben, sondern, wie bei der Teufelssilhouette ist es ge-

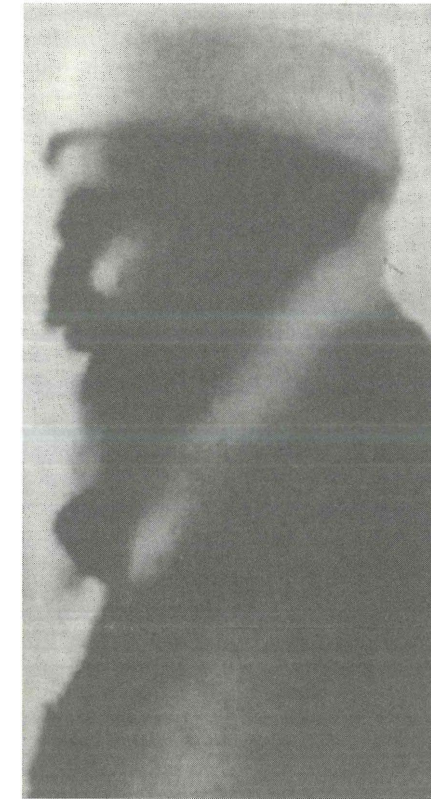


Abb. 14:  
Bin Laden im Profil

rade die Unschärfe, die das Bild zur Sensation und es authentischer macht.<sup>44</sup> Man verhandelt einen phantomhaften Feind, der sich überall ausbreitet, wie ein Virus, sagt Jean Baudrillard, was der Allgegenwart des unscharfen Antlitzes visuell entspricht.<sup>45</sup>

Bin Laden kehrt Ende 2002 aber noch mal wieder: das Internet-Magazin Tom Paine hat das berühmte amerikanische Rekrutierungsplakat von 1916 dazu benutzt, eine Kritik an der Mythologisierung Bin Ladens und seine Funktion als stellvertretendes Böses deutlich zu machen. Bin Laden als Uncle Sam – Ikone wird gegen Ikone ausgespielt.

Eine Einteilung in gute und böse Gesichter ist nicht nur brüchig geworden; nach dem 11. September rückt das Böse einem noch mehr auf den Leib. In der Metaphorik Theweleits: von diesen Gesichtern oder *blurred portraits* sind wir infiziert, wir können uns nicht mehr entziehen und auch kein Gegenbild mehr entwerfen. So sehr sich der Medien-Diskurs auch darum bemüht, durch das Bild eine Differenz herzustellen, entweder durch Pathologisierung oder Mythologisierung, es wird nicht mehr gelingen. Die Verunsicherung ist allgegenwärtig – Phy-

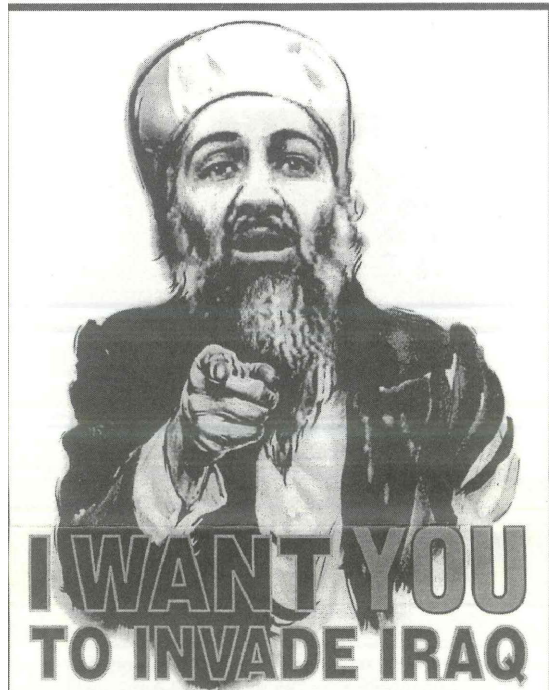


Abb. 15:  
The Florence Fund,  
Handzettel

Go ahead. Send me a new generation of recruits. Your bombs will fuel their hatred of America and their desire for revenge. Americans won't be safe anywhere. Please, attack Iraq. Distract yourself from

siognomik greift nicht mehr, das faciale Schema verschwimmt bis zur Unkenntlichkeit oder simplifiziert zum Durchschnitt.

Die Strategie der Terroristen, im Verborgenen zu agieren, das durchschnittliche Äußere und das normale Leben als Maske zu benutzen, beweisen für Jean Baudrillard eine Meisterschaft der Klandestinität. Das Problem ist nur, dass diese Strategie auf uns selbst zurückfällt: Durchschnittlichkeit, normales Aussehen und Verhalten werden in Zukunft in jedem Misstrauen hinterlassen. Eine Resignation vor dem Porträt steht angesichts der tatsächlichen Bedeutungslosigkeit von Gesichtern auf dem Spiel. Doch wird gleichzeitig durch Überwachungsmedien eine Aufwertung des Gesichts gefeiert. Denn bedeutungslose Gesichter halten Medien offenbar nicht aus. Wie kann man dieser Versuchung – um jeden Preis Gesichter deuten zu wollen und einer Gesichter-Paranoia stattgeben – Widerstand leisten? Künftig wird es für jeden einzelnen auch darum gehen, sich eben dieser physiognomischen Versuchung zu entziehen, statt sich als Privatdetektiv am Nachbarn zu üben. Eine Gesellschaft könnte sich durch physiognomische Gelassenheit als wahrlich zivilisiert erweisen.

- Siehe die Analyse von Klaus Theweleit: Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmode, Frankfurt/M./Basel 2002.
- 2 Ebd., S. 76. [Hervorhebungen im Original]
- 3 A. I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE, USA 2001.
- 4 Gilles Deleuze/Félix Guattari: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus, Berlin 1992, S. 241.
- 5 Siehe W. T. Mitchell: The Reconfigured Eye. Visual Truth in Post-Photographic Era, Cambridge, 1992.
- 6 Siehe: Andreas Fischer [Hg.]: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Ausstellungskatalog, Ostfildern-Ruit 1997.
- 7 Siehe Mette Kia Krabbe Meyer: Mørkekammerets blændværk. Okkultisme og fotografi, in: KRITIK 161 (2003), S. 54–64 (hier: S. 56).
- 8 Jean Baudrillard, Hypothesen zum Terrorismus: Die Regeln des Spiels, die Verschlimmerung des Stands der Dinge, in: Lettre International, Heft 56 (2002), S. 16–18, hier: S. 16.
- 9 Vgl. Theweleit: Knall (Anm. 1), S. 69f.
- 10 Siehe Claudia Schmölders: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, Berlin 1995, S. 146f.
- 11 Baudrillard: Hypothesen (Anm. 6), S. 17.
- 12 Siehe Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999, S. 7–12.
- 13 Siehe Rose-Maria Gropp: Andy hinter den Bildern, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (11.10.2001).
- 14 Hannelore Crolly, Gesichter des Todes, in: DIE WELT (22.9.2001).
- 15 Ebd., Bildunterschrift.
- 16 Peter Kümmel: Attas Weltsekunde, in: DIE ZEIT, Feuilleton, Nr. 43 (2001). Paul Virilio hat betont, wie wichtig diese Bereitschaft, sein Leben zu opfern, für den Krieg im 21. Jahrhundert ist, siehe ders.: Vom Terror zur Apokalypse?, in: Lettre International, H. 54 (2001), S. 5–7. Siehe auch: Ulrich K. Preuß: Krieg, Verbrechen, Blasphemie, Berlin 2002; Sebastian Scheerer: Die Zukunft des Terrorismus, Lüneburg 2002.
- 17 Ein Dokument wird gefunden, das auf die religiöse Einschwörung der Selbstmordattentäter hinweist; hier heisst es schliesslich: »Smile in the face of death, oh young man! For you are on your way to the everlasting paradise!« A Hijackers' Prayer, in: John Farina (Hg.): Beauty for Ashes. Spiritual Reflections on the Attack on America, New York 2001, S. 227. Palindromisch ist auch der Videofilm eines Mädchens, die einen Mord des Texas Highway-Killers zufällig festhält. Siehe Don DeLillo: Unterwelt, Köln 1998.
- 18 New York Post (16.9.2001); Bild (14.9.2001): »Terrorbestie lebte acht Jahre in Deutschland.«
- 19 Siehe dazu: Regener: Fotografische Erfassung (Anm. 12).
- 20 Siehe ebd.; siehe auch Peter Becker: Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis, Göttingen 2002, S. 248–254.
- 21 Im Gegensatz zu den 1970er Jahren, wo man meinte, eine genaue Vorstellung vom nicht-normalen Aussehen, vom Leben im Untergrund und anderen Auffälligkeiten der RAF-Terroristen vermitteln zu können.
- 22 Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Essays (1920–1931), Frankfurt/M. 1963. Andere Beispiele: sind Massenversammlungen in den Filmen von Fritz Lang und Sergej Eisenstein.
- 23 Emil Peters: Menschengestalt und Charakter. Lehrbuch der praktischen Menschenkenntnis, Emshofen 1923, S. 323.
- 24 Ebd., S. 324.
- 25 Vgl. Wolfgang Ullrich: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002, S. 35.
- 26 Vgl. z. B. Niklas Maak: In einer kleinen Stadt, in: Frankfurt Allgemeine Zeitung (17.9.2001).
- 27 Das wurde sehr bald in einigen Presseberichten deutlich. »Obwohl ein Großteil der Medien zur Differenzierung aufrufen, werden gläubige Moslems immer häufiger so dargestellt, als seien sie aggressive, unberechenbare Maschinen, die auf Knopfdruck alles Menschliche ablegen können.« Ebd.
- 28 Süddeutsche Zeitung (14.9.2001).
- 29 Siehe Terry Landau: Von Angesicht zu Angesicht. Was Gesichter verraten und was sie verbergen, Heidelberg/Berlin/Oxford, 1993. Sie beruft sich auf ein unveröffentlichtes Manuskript der Humanbiologen K. Grammer/R. Thronhill: Human facial attractiveness: The role of averageness and symmetry, 1993.
- 30 Ebd., S. 325.

- 31 Andreas Rüesch in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 210 (11.9.2002).
- 32 Ebd.
- 33 Das Phänomen ist übrigens schon vom amerikanischen Serienkiller bekannt, auch eine Figur, die unauffällig lebt und sich bewegt, unterbrochen von Phasen des Mordens und sehr selten überführt werden kann. Siehe Susanne Regener: Das Phänomen Serienkiller und die Kultur der Wunde, in: Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler (Hg.), Von der Lust am Zerstören und dem Glück der Wiederholung [= Symposium Ossiach/Österreich Juli 2002], Klagenfurt/Wien (Ritter Verlag) 2003, 75–95.
- 34 Siehe Elaine Showalter: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York 1990, chap. 6.
- 35 Siehe Wolfgang Schmidtbauer: *Der hysterische Mann. Eine PsychoAnalyse*, Frankfurt/M. 2001.
- 36 Im Internet starteten bald eine Reihe von ironisch oder satirisch gemeinten Programmen, die mit dem Bin Laden-Porträt agierten, siehe z. B. unter: [www.politicalhumor.about.com](http://www.politicalhumor.about.com) (28.8.2003); [www.sodamfunny.com/terrorist/index2F.html](http://www.sodamfunny.com/terrorist/index2F.html) (28.8.2003); im Internetauktionshaus Ebay gibt es Feuerzeuge, Aschenbecher, Poster und Logogolfbälle mit Bin Laden-Porträts zu ersteigern.
- 37 Siehe in: *Der Spiegel*, Nr. 38 (15.9.2001).
- 38 Vgl. Maria Jedding-Gesterling/Georg Brutscher (Hg.): *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte der Haar-mode von der Antike bis zur Gegenwart*, Hamburg 1988.
- 39 *Süddeutsche Zeitung*, Feuilleton (28.9.2001), S. 17.
- 40 »Wir werden die Feinde der Freiheit besiegen: die Rede des amerikanischen Präsidenten Bush vor dem Deutschen Bundestag«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25.5.02).
- 41 Siehe z. B. Carlos Widmann: *Der Ché des Propheten*, in: *Der Spiegel*, Nr. 43, 22.10.2001, S. 160–162.
- 42 Siehe [www.n-tv.de/2888530.htm](http://www.n-tv.de/2888530.htm) (1.9.2003).
- 43 *The New York Times* (16.12.2001).
- 44 Vgl. Ulrich, *Unschärfe* (Anm. 25), S. 90–98. Hin und wieder wird in der Presse von filmischen Dokumenten berichtet, auf denen Osama bin Laden zu sehen sein soll ; heute wird kaum noch über ihn gesprochen, im Oktober 2002 soll er angeblich zum letzten Mal lebend gesehen worden sein. Siehe unter: <http://www.msnbc.com/news/627355.asp?cp1=1#1> (28.8.2003).
- 45 Siehe Jean Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*, in *Lettre International*, hier unter: [www.lettre.de/020archiv/010ausgaben/009ausg01/010\\_li55/Baudrillard.htm](http://www.lettre.de/020archiv/010ausgaben/009ausg01/010_li55/Baudrillard.htm) (5.6.2002).