

Architektur und Performativ

Das Fernsehbild der Freiheitsstatue am 11. September 2001

Felix Sattler

1. Einführung

Als Monument mit einer klaren und zudem universell verständlichen Symbolik scheint die Freiheitsstatue von New York für sich genommen keinen großen Spielraum für eine architekturtheoretische bzw. kulturwissenschaftliche Dekonstruktion und Reinterpretation zu bieten. Anstelle der Beschäftigung mit ihrem historischen Entstehungskontext bzw. ihrer allgemeinen Ästhetik und Wirkungsgeschichte als Monument und Wahrzeichen soll es hier dann auch einzig um ihre anschauliche Rolle in jener außerordentlichen urbanen Szenerie gehen, die sich der Weltöffentlichkeit am 11. September 2001 mit den live übertragenen Fernsehbildern vermittelte. Dieses Vorhaben impliziert von vornherein, die Statue nicht als Mittelpunkt dieser Szenerie zu setzen, sondern vielmehr gerade das fast zufällige und marginale ihrer Anwesenheit in den Bildern neben dem zentralen Hauptschauplatz – den Twin Towers – ins Blickfeld zu rücken und auf eine Aussagefähigkeit sowie deren Struktur und Bedingungen zu untersuchen.

Ich werde mich dabei in meiner Grundannahme auf eine Bemerkung über das Zustandekommen des Ausnahmezustands stützen, die sich bei Giorgio Agamben bzw. im Original bei Carl Schmitt findet, um anschließend mithilfe eines kultur- bzw. medienwissenschaftlichen Performanzbegriffs zu weiteren Aussagen über die hier wirksame Verbindung von Architektur und Medium als „ursprüngliches Performativ“ zu kommen. Den Begriff des ursprünglichen Performativs verwende ich in Anlehnung an Sybille Krämer.¹

2. Die Freiheitsstatue, ein Neben-Schauplatz

Als die Fernsehkameras am 11. September hin und wieder und aus bestimmten Blickwinkeln den New Yorker Hafen zeigen, ist nicht nur die um die zusammengestürzten Türme beraubte Skyline des Finanzzentrums hinter den Rauchschwaden kaum mehr auszumachen, auch die Freiheitsstatue und

Liberty Island erscheinen auf Millionen Fernsehbildschirmen regelrecht verhüllt.²

Es macht nun durchaus Sinn, diese „Verhüllung“ ausgerechnet der Statue of Liberty nicht einfach als bloßen visuellen Kollateralschaden zu übersehen. Unter Berücksichtigung dessen, dass er von den Terroristen weder geplant noch direkt ausgeführt worden ist, lässt sich dieser Akt der Verhüllung innerhalb des Dispositivs „11. September“ als sprachlich-symbolischer und dadurch letztlich auch politisch-juristischer Vorgang ausmachen.

Wir finden hierzu bei Agamben einen für das Verständnis der symbolischen Dimension dieses Vorgangs interessanten Verweis auf Carl Schmitt, der die Konstituierung des Ausnahmezustands beschreibt: „Zeitlich ist es durch die Verkündigung des Kriegsrechts am Anfang und durch einen Indemnitätsakt am Schluss von dem Zeitraum der normalen Rechtsordnung abgegrenzt; räumlich durch eine genaue Angabe des Geltungsbezirks; innerhalb dieses örtlichen und zeitlichen Bereichs kann alles geschehen, was nach Lage der Sache faktisch notwendig erscheint. Es gibt für diesen Vorgang ein anschauliches antikes Symbol, auf das auch Montesquieu hingewiesen hat: Die Statue der Freiheit oder die der Gerechtigkeit wird für eine bestimmte Zeit verhüllt.“³

Man kann also gewissermaßen feststellen, dass in den Fernsehbildern des 11. September ein seit der Antike bekanntes Zeichen wiedererscheint, mit dem die öffentliche Ausrufung des Ausnahmezustands assoziiert wird. Insofern niemand den Ereignissen des 11. September eine unbedingte Zugehörigkeit zur Kategorie des Ausnahmezustands absprechen wird, ist das Erscheinen bzw. die Lesbarkeit einer Symbolik, die diesem Zustand entspricht, keineswegs verwunderlich. Wir wollen im Folgenden die Bedingungen und Auswirkungen dieses Rituals, auch im Hinblick auf das Zusammenspiel der Medien Architektur und Fernsehberichterstattung und dessen Implikationen, erörtern.

3. Der Sprechakt als bildsprachlicher Modus

Zunächst muss an dieser Stelle die grundlegende Frage geklärt werden, ob das Ritual der Verhüllung im Kontext des Fernsehbilds als die Beschreibung einer Handlung oder die Handlung selbst aufgefasst werden muss.

Als Zuschauer verfolgen wir einen Vorgang, in dem wir aufgrund unserer visuellen und historischen Kompetenz einen Akt wiedererkennen, der die Ausrufung des Ausnahmezustands öffentlich vollzieht.

Die Symbolik blieb übrigens auch den Fernsehmoderatoren selbst nicht unverborgen: Als die Kameras von ABC die Freiheitsstatue einmal heranzoomten, verglich der Kommentator die Anschläge mit Pearl Harbor: jenem historischen amerikani-

schen Kriegstrauma, dem ebenfalls keine Kriegserklärung vorausging und dessen Geschehen demzufolge selbst als Kriegserklärung verstanden werden musste.⁴

Dieser Vorgang – die „Ausrufung“ – geschieht in Echtzeit, also nicht als Bericht oder Nacherzählung, so wie beispielsweise eine Tageszeitung am nächsten Tag ein Bild mit dem Untertitel „Ausrufung des Ausnahmezustands: Die Freiheitsstatue wird verhüllt“ abdrucken könnte. Das Problem besteht nun darin, dass es zum einen kein handelndes Subjekt gibt, dem eine reale Praxis, also das unmittelbare, absichtsvolle Vernebeln der Statue, zugeschrieben werden kann. Das bedeutet nicht, dass es nicht eine sehr reale Handlung an anderer Stelle gäbe: den Angriff auf die Türme. Die Zerstörung der Türme selbst nimmt innerhalb des Szenarios die Funktion des Epizentrums wahr, dessen Erschütterungen die Ausrufung des Ausnahmezustands erst notwendig machen.

Diese Behauptung gewinnt an Gewicht, wenn wir uns erneut vor Augen führen, dass die Verhüllung überhaupt einzig im Fernsehbild als solche wahrzunehmen ist. Im Unterschied zu bestimmten Szenarien, in denen die technischen Möglichkeiten des Fernsehens prinzipiell reale Dinge aus unterschiedlichen Perspektiven, mit Wiederholungen oder verlangsamter Abspielgeschwindigkeit lediglich besser sichtbar machen können, findet das Geschehen in unserem Fall ausschließlich im Bild statt. Wir müssen also feststellen, dass indem das Fernsehen die Statue in und hinter den Aschewolken als verhüllt zeigt, es den Ausnahmezustand gleichzeitig ausruft. Damit ist dieser Vorgang aber auf der Ebene des (Bild-) Sprachlichen angesiedelt, obwohl sich damit jenseits der Ebene sprachlicher Beschreibung etwas faktisch vollzieht.

John Austin hat in seiner *Theorie der Sprechakte* nun für solche „Äußerungen, in denen etwas sagen etwas tun heißt“⁵ die Begriffsdefinition der „Performative“ („performative utterances“) entwickelt.

4. Die Verhüllung als medialisiertes Performativ

Den Begriff des Performativs prägt Austin zu Beginn seiner Sprechakttheorie⁶ aus der fundamentalen Unterscheidung sprachlicher Äußerungen in zwei Klassen. Während die sogenannten „Konstativa“ jene Äußerungen bezeichnen, mit denen ein bestimmter Sachverhalt lediglich beschrieben wird, sind „Performativa“ solche, deren Aussprechen zugleich den Vollzug der Handlung unternimmt. Performativa zeichnen sich zuallererst dadurch aus, dass sie nicht auf den Verweis oder die Beschreibung eines real existierenden Gegenstands oder Sachverhalts angewiesen sind; sondern – analog zu unserem Fall der Verhüllung – auf einer symbolischen Ebene den Sachverhalt selbst ausführen.

Austin führt Vertragsabschlüsse und Eheversprechen als signifikante Beispiele ins Feld.

Weiterhin ist für Performativa nicht mehr der Wahrheitsgehalt einer Aussage das entscheidende Kriterium (da es kein Bezeichnetes gibt, anhand sich der Wahrheitsgehalt überprüfen ließe), sondern deren Gelingen. Damit diese Handlung „glücklich“ (Austin), mit anderen Worten gelingen, verlaufen kann, ist unter anderem notwendig, dass „es ... ein übliches konventionelles Verfahren mit einem bestimmten konventionalen Ergebnis geben [muss]; zu dem Verfahren gehört, daß bestimmte Personen unter bestimmten Umständen bestimmte Wörter äußern.“⁷

Wir haben bereits mit Carl Schmitt hinreichend auf die Eigenschaft der Verhüllung als konventionales, historisch etabliertes Verfahren hingewiesen, das auch nur unter den geforderten „bestimmten Umständen“, nämlich dem akuten Notstands- bzw. Bedrohungsfall, überhaupt wirksam werden kann.

Austin hat in den späteren Kapiteln seiner *Theorie der Sprechakte* die ursprüngliche Unterscheidung in konstative und performative Äußerungen zugunsten einer Theorie der „illukotischen“ Akte zurückgenommen und damit die (un)mittelbaren Auswirkungen auf den Adressaten des Sprechakts in den Vordergrund gerückt.⁸ Wie Sybille Krämer völlig zu Recht bemerkt, fallen dadurch die ritualisierten Sprechhandlungen, die anfangs noch von Austin als Paradebeispiele seiner Theorie angeführt wurden, aus ihr heraus.⁹ Da unser Fall jedoch so eindeutig als Ritual zu identifizieren ist, benötigen wir einen theoretischen Werkzeugkasten, der das Ritual als ursprüngliche Klasse der Sprechakte wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Die poststrukturalistische bzw. medienkulturwissenschaftliche Revision der Performanztheorie (wie sie unter anderem Sybille Krämer in Anlehnung an z. B. Jacques Lacan, Jacques Derrida und Judith Butler verfolgt), ermöglicht eine Lesart des Rituals als „ursprüngliches Performativ“ (Krämer) und bezieht daraus eine Reihe von Eigenschaften, die auch für unseren konkreten Untersuchungsgegenstand geltend gemacht werden können.

Aufführung, Zitat & Rahmen

Eine wesentliche Errungenschaft der poststrukturalistischen Performanztheorie besteht darin, die Verkörperungsbedingungen von Sprache, also die stimmlichen und materiellen Aspekte, ins Zentrum des Interesses zu rücken. Daraus folgt, „[...] daß ‚Performativität‘ nicht einfach heißen kann, etwas wird getan, sondern heißt, ein Tun wird ‚aufgeführt‘. Dieses Aufführen aber ist immer auch: Wiederaufführung. Die Wiederholung, also Iterabilität, die zugleich immer ein Anderswerden des Wiederholten einschließt, ist überall da am Werk, wo wir von etwas sagen können, daß es eine performative

Dimension aufweist: Der Vollzug der Wiederholung erst bringt das Allgemeine im Sprachgeschehen hervor.“¹⁰

Wir müssen auch hier das Gesehene in einem gewissen Sinn als eine virtuelle und „theatralische“ Inszenierung begreifen, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, dass es sehr wohl eine „Praxis“ an einem realen Schauplatz vor und parallel zum Bild gibt. Anhand der Deutlichkeit, mit der sich die Verhüllung der Freiheitsstatue als ritualisierte Wiederaufführung in und durch Medien ausmachen lässt, können wir jetzt beginnen, die Differenz zu verstehen, die sich hier insgesamt zwischen tatsächlichem Geschehen und seiner Abbildung aufbaut.

Jean Baudrillard und andere haben zunächst recht, wenn sie der Zerstörung der Türme den Rang eines genuinen Ereignisses zugestehen. Aber es gilt, eine Differenz zwischen diesem genuinen Ereignis einerseits und seiner Abbildung (als Aufführung) und zu deren Aussage(n) andererseits auszumachen. Letztere finden im Zusammenspiel von urbaner Szenerie und deren visueller Prozessierung immer bereits als eine Nacherzählung (als Zitat) statt – und müssen auf diese Weise stattfinden: Das „Allgemeine im Sprachgeschehen“ (Krämer), die Bedingung dafür, dass wir überhaupt etwas verstehen bzw. erkennen können, wird durch die „Vorsprachlichkeit“ (Krämer) der medialen Re-Inszenierung ermöglicht.

Uwe Wirth hat im Rückgriff auf Jacques Derrida geschrieben, dass „[d]ie Schnittstelle von Trägermedium und Übertragungskanal sich als parergonaler Rahmen [erweist], der ‚von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mitwirkt‘ und insofern erst die Bedingung der Möglichkeit dafür ist, daß performative Akte überhaupt vollzogen werden können.“¹¹

Der parergonale Rahmen für das Ritual der Verhüllung wird hier aufgespannt durch das Trägermedium „Architektur“ und den Übertragungskanal „Fernsehen“. Die Kameraeinstellungen mit Helikopteranflügen und die Live-Montage inkl. der zeitversetzten Wiederholung simultanen Geschehens aus verschiedenen Blickwinkeln zitieren die Klassiker der Katastrophenfilm- und Fernsehgeschichte. Nicht zuletzt ist doch in der abgebildeten Architektur die Zitierbarkeit bereits selbst angelegt: Von der Freiheitsstatue, „one of the most universal symbols of political freedom and democracy“¹², existieren weltweit zahlreiche Repliken.¹³

Im Bewusstsein für diese Differenz relativiert sich vielleicht auch die Empörung über diejenigen Kommentatoren, die den Charakter einer Inszenierung bzw. Re-Inszenierung implizit unterstellt haben. Boris Groys Bemerkung „Bin Laden ist uns doch als ein Videokünstler bekannt. [...] Unsere jungen Künstler machen nichts anderes, es ist absolut à la mode“, und Karl-Heinz Stockhausens Beurteilung der Anschläge als „größtmögliches Kunstwerk“¹² zeugen vom Bewusstsein für diesen Auf-

führungscharakter, die heftigen Reaktionen darauf sind als Missverständnis hinsichtlich der undeutlichen Betonung jener Differenz von Praxis und Performativität zu verstehen.

Vielleicht ist es darum nicht einmal gewagt, die „Kraft“ der terroristischen Aussage in jener Differenz von praktischem Handeln und symbolischer Performanz zu verorten und sie damit als grundsätzlich strukturimmanent für terroristische Anschläge überhaupt auszumachen. In diesem Sinn hätte auch Jean Baudrillard seine Aussage „The September 11 attacks also concern architecture“¹⁵ nicht nur im Hinblick auf die symbolische Bedeutung einzig der Zwillingstürme treffen können; stattdessen müssen wir sinngemäß sagen: „All [terrorist] attacks also concern architecture“, da Architektur generell nicht nur als materielles Ziel oder als „Container“ für potenzielle Opfer, sondern auch hinsichtlich ihrer symbolischen, d. h. performativen Aussage eine Rolle zu spielen imstande ist.

Zu dieser Überlegung passt, dass sich die Botschaft der Bilder nicht an die unmittelbar am Geschehen Beteiligten oder Anwesenden richtet, sondern sich ausschließlich einer Weltöffentlichkeit vor den Fernsehgeräten offenbart. Sybille Krämer hat dazu Folgendes als ein weiteres zentrales Kriterium von ritualisierten Sprechakten benannt: „Im strengen Sinn sind die Adressaten der zeremoniellen Rede gar nicht die unmittelbar Anwesenden und Angesprochenen, vielmehr ist es die ‚Öffentlichkeit‘: Die ursprünglichen Performativa gehören nicht der persönlichen Rede an: Hierin wurzelt deren ‚Aufführungscharakter‘, insofern diese Sprechakte nicht einfach an Hörer, sondern an Zuhörer gerichtet sind, an ein Publikum, [...]“¹⁶

5. Zwei Aussagen: Bild, Differenz und politische Praxis

Lassen Sie mich rekapitulieren, was die Offenlegung der Differenz zwischen tatsächlichem Geschehen und seiner Abbildung-als-Inszenierung über die öffentlichen Reaktionen und das politisch-militärische Handeln aussagt.

Zunächst gibt es eine Handlung und eine Abfolge realer Ereignisse, für die die konstative Aussage zutrifft, dass mehrere Flugzeuge von Tätern entführt, in verschiedene bedeutende Gebäude gelenkt worden sind und dabei eine sehr große Zahl von Menschen ihr Leben verloren hat.

Auf der anderen Seite gibt es noch die Fernsehbilder und ein durch sie aufgeführtes Szenario. Sie generieren durch ihr spezifisches In-Szene-Setzen eine zweite Ebene, nämlich die performativer Aussagen, die in gewisser Weise die Fakten kommentieren, aber zudem mit neuen symbolischen Handlungen oder Sprechakten überschreiben. Die Botschaft des Gesehenen ist also ganz wesentlich ergänzt um die Performativa „Kriegserklärung“,

„Angriff auf die Freiheit, die westliche demokratische Grundordnung, den Kapitalismus, usw.“¹⁷ – und schließlich auch „Ausrufung des Ausnahmezustands“. Wir können hier also die alte Austin'sche Unterscheidung in zwei Klassen von Aussagen wiederfinden, die mit den Infografiken und Bildern unser Bewusstsein erreichen: die konstativ-Beschreibenden und die performativ-Generativen.

Das Problem scheint mir hierin zu liegen, dass die politische Interpretation der Anschläge des 11. September ein Opfer der Beschwörung eines „Exzesses des Realen“¹⁸ wird, darüber diese Differenzierung zwischen realen und bildsprachlich performativen Ereignissen bzw. Akten zunehmend ignoriert. Aus einigem Abstand lässt sich heute erkennen, dass sich das Schema mit den Bildern, die in den folgenden Monaten und Jahren durch die politischen und militärischen Reaktionen zustande kamen und noch heute zustande kommen, wiederholt. Besonders deutlich wird das Auseinanderklaffen – eben jene angesprochene Differenz – vor allem dann, wenn die Aussagen lokaler Bilder wie z. B. aus dem Irak und Afghanistan durch verschiedene global verfügbare Mediennetzwerke mit unterschiedlichen kulturellen bzw. ideologischen Hintergründen anders interpretiert, das bedeutet zugleich: anders „performed“ werden.

In diesem Licht kann zudem der Vorwurf der Verschwörungstheoretiker entkräftet werden, „das System“ (i. e. die politische und militärische Führung der USA) habe diese Botschaften selbst erzeugt: Entgegen jeder diesbezüglichen Hirngespinnste ist klar, dass die Erzeugung der Botschaften weder den Terroristen noch dem Staat unmittelbar zugeschrieben werden kann. Dass die Bedeutung performativer Akte an ganz anderer Stelle ausgeprägt wird, bemerkt Sybille Krämer: „Spuren werden nicht gemacht, sondern werden hinterlassen. Das Medium ist zwar nicht die Botschaft, doch die Botschaft ist die Spur des Mediums. Medien sind an der Entstehung von Sinn und Bedeutung also auf eine Weise beteiligt, die von den Sprechenden weder intendiert noch von ihnen völlig kontrollierbar ist und als eine nicht-diskursive Macht sich ‚im Rücken der Kommunizierenden‘ zur Geltung bringt.“¹⁹

6. Fazit

Die praktisch-politische Entwicklung in New York im unmittelbaren Anschluss an die Terroranschläge passt sozusagen ins Bild der wechselseitigen Durchdringung des Realen und des Symbolischen.

Es lohnt sich, jetzt noch einmal auf Carl Schmitts Bemerkung über die Konstitution des Ausnahmezustands zurückzukommen. Schmitt betont die zeitliche Begrenzung des Ausnahmezustands, dessen endliche Dauer durch die Verhüllung der „Statue der Freiheit“ angezeigt wird. Wenn wir die Bilder in

New York als Zitat dieses antiken Zeichens anerkennen, dann ist es nur konsequent, auch die Endlichkeit des Ausnahmezustands mit dem schwindenden Rauch zu assoziieren. Stattdessen erzeugte die augenblickliche Reaktion auf die Terroranschläge in New York folgende Situation, damals nachzulesen auf der Website des U.S. National Park Service: „On September 11, 2001, the Statue of Liberty was shut indefinitely.“²⁰

Man unterschätzt den symbolischen Gehalt dieser Maßnahme, wenn man sie allein mit der Notwendigkeit von baulichen Verbesserungen zur Erhöhung der Sicherheit begründet. Auch hier lässt sich eine performative Dimension ausmachen. Die Schließung der Freiheitsstatue durch die Behörden bezeichnet doch eine weitere Iteration des Rituals der Verhüllung und damit die Aufrechterhaltung des Ausnahmezustands. Dabei liegt die Brisanz vor allem in der zeitlichen Unbeschränktheit des Ausnahmezustands – „shut indefinitely“. Es war in diesem Zusammenhang Agamben, der herausgestellt hat, dass die Geschichte der modernen Nationalstaaten von der Tendenz zu einer Annäherung und Ununterscheidbarkeit des Ausnahmezustands und der Norm durchzogen ist, nur in deren Folge die scheinbar unbegreifbaren Schrecken des 20. Jahrhunderts verstanden werden können.²¹

Nach allem, was ich bislang über die Bedingungen und Auswirkungen medialisierter Performanz gesagt habe, möchte ich zum Schluss meines Vortrags noch auf Hartmut Winkler zurückkommen, der in seiner Kritik der Performanz die angebliche Schwäche symbolischer, sprachlicher Handlungen gegenüber den „Praxen“²² herausstellt: „Wenn eine Äußerung in dem Maße ‚performativ‘ ist, wie sie die ‚sprachlich beschriebene Handlung in der außersprachlichen Wirklichkeit zugleich vollzieht‘, so konkurriert sie mit einem breiten Feld anderer Handlungen, die den Umweg über die Sprache gar nicht erst nehmen; und der reale Tötungsakt überbietet, was seine Irreversibilität angeht, mühelos jede verbal-performative Eheschließung.“²³

Diese Irreversibilität, die Winkler hier für die „Sphäre symbolischen Probehandelns“²⁴ gegenüber einer harten Wirklichkeit der Praxen ausmacht, können wir hingegen für die Performativa heutiger globaler Bildberichterstattung nicht mehr bestätigen. Zu real sind die direkten und indirekten Auswirkungen auf Länder, Gemeinschaften und das Leben einzelner Individuen.

Architektur und die Bildermaschinerie der Massenmedien erscheinen in diesem Zusammenhang nicht als „Schuldige“ – aber sie sind Bestandteile eines modernen Machtdispositivs, über dessen Funktionieren wir uns Klarheit verschaffen sollten.

Anmerkungen:

- 1 Sybille Krämer hat ihn im Zusammenhang eines von ihr als notwendig erachteten Rückgriffs auf den ursprünglichen Gegensatz von konstativer und performativer Äußerung in der Theorie J. L. Austins verwendet. Vgl. Sybille Krämer, in: Wirth, 2002, Seite 333ff.: „Ursprüngliche Performativa sind Rituale, Restbestände einer quasi-magischen Praktik im zeremoniellen Reden.“
- 2 Anmerkung: Ich weise darauf hin, dass es in dieser Untersuchung auch im Folgenden einzig um die als Inszenierung (ohne mit diesem Begriff ein bewusst handelndes Subjekt vorauszusetzen) gedeuteten Fernsehbilder geht; z. B. lässt sich auf Satelliten-Bildern durchaus erkennen, dass die Rauchwolken zunächst an Liberty Island vorbeiziehen, erst am 12. September dreht der Wind endgültig und die Insel wird tatsächlich vom Rauch erfasst.
- 3 Agamben, 2002, S. 47 – Agamben zitiert hier Carl Schmitt, 1997, S. 67f.
- 4 Für diesen Hinweis bin ich meinem Baseler Freund und Kollegen Robert Suter sehr dankbar.
- 5 Austin, in: Wirth, 2002, S. 63.
- 6 Austin, 1998; „Erste Vorlesung“ & „Zweite Vorlesung“.
- 7 Austin, in: Wirth, 2002, S. 64.
- 8 Vgl. auch Krämer, in: Wirth, 2002, S. 333f.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd., S. 330f.
- 11 Wirth, 2002, S. 45, Zitat in ‚einfachen Klammern‘: Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Passagen, Wien, 1992, S. 74.
- 12 National Park Service, U.S. Department of the Interior, <http://www.nps.gov/stli/> (3.2.2004), heute heißt es nur noch „is a universal symbol of democracy.“ (10.3.2007), kursive Hervorhebung von mir.
- 13 Die Repliken müssen als Instanzen einer ursprünglichen architektonischen Äußerung aufgefasst werden. D. h., die an den jeweiligen Orten geltenden unterschiedlichen Aufführungsbedingungen (Deleuze/Guattari würden vielleicht von einer „Übercodierung“ sprechen) transformieren die Aussage (vgl. dazu auch Wirth, 2002, S. 43).
- 14 Luca Di Blasi, *Die besten Videos drehte al-Qaida*, in: *Die Zeit*, 14.08.2003, Nr. 34.
- 15 Jean Baudrillard, 2003, Seite 37.
- 16 Krämer, in: Wirth, 2002, Seite 334f.
- 17 Vgl. Baudrillard, 2003, Seite 35ff., insbesondere S. 35: „The September 11 attacks concern architecture, since what was destroyed was one of the most prestigious of buildings, together with a whole (Western) value system and a world order.“
- 18 Vgl. Žižek, 2002, sowie Baudrillard, 2003, jeweils im gesamten Text.
- 19 Krämer, in: Wirth, 2002, Seite 332.
- 20 Diese Mitteilung befand sich noch 2004 auf der Website des NPS, U.S. Dept of the Interior, <http://www.nps.gov/stli/reopening/index.html> (3.2.2004) Mittlerweile ist es wieder möglich, die Statue zu besichtigen, allerdings gelten weiter Einschränkungen hinsichtlich der Besucherzahl und notwendiger Sicherheits-Checks.
- 21 Vgl. Agamben, 2002, Seite 48: Der „rechtsleere Raum“ des Ausnahmezustands (...) hat seine raumzeitlichen Grenzen durchbrochen und, indem er sich über sie hinaus ergießt, droht er nunmehr mit der normalen Ordnung zusammenzufallen, in der von neuem alles möglich wird.
- 22 Winkler, 2004, Seite 215ff.; Winkler verwendet den Begriff der „Praxen“ als „Handeln ohne Worte“ in Opposition zur Performativität.
- 23 Ebd. S. 222.
- 24 Ebd. S. 221.

Quellen:

- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer*, übersetzt von Hubert Thüring, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2002
- Austin, John L., *Zur Theorie der Sprechakte – How to do things with words*, übersetzt von Eike von Savigny, Reclam, Stuttgart, 1998
- Austin, John L., *Zweite Vorlesung* (aus *Zur Theorie der Sprechakte*), in: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2002
- Baudrillard, Jean, *The Spirit of Terrorism*, Verso, London/New York, 2003
- Di Blasi, Luca, *Die besten Videos drehte al-Qaida*, in: *Die ZEIT*, 14.08.2003, Nr. 34
- Krämer, Sybille, *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz*, Frankfurt/Main, 2002
- Schmitt, Carl, *Der Nomos des Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europäum*, Berlin, 1997
- Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz*, Frankfurt/Main, 2002
- Winkler, Hartmut, *Diskursökonomie*, Frankfurt/Main, 2004
- Žižek, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real*, London/New York, 2002