King Kong knakt de torens

De iconografie van 11 september

Ruth Oldenziel

11 september 2001. Als zo vele anderen heb ik geworsteld met de betekenis van de allereerste televisiebeelden waarmee eenieder werd geconfronteerd. Velen dachten in die confrontatie te maken te hebben met film en niet met de realiteit. Het Hollywoodstramien van de instorting van de torens maakte het moeilijk om onderscheid te maken tussen virtualiteit en werkelijkheid. Birgit Richard zei daarover in een lezing in Amsterdam:

'These categories of images [van virtualiteit of werkelijkheid, RO] got so mixed up that in the moment of the attack it was impossible to judge if the attack transmitted live through TV was really happening'.

Zelf zag ik de aanslagen en de ineenstorting niet in real-time, maar in de surrealistische herhaling, op weg naar de studio in Hilversum. Ook al had ik op dat moment nooit *TOWERING INFERNO* uit 1974 en de vele daarop geënte rampenfilms gezien, toch wachtte ik op een close-up van Steve McQueen als ijkpunt voor de emoties, of aanzwellende muziek om de dramatiek een plaats te kunnen geven. En in de eerste uren was er ook geen beeld voorhanden van de aanstichters, waardoor een motief kon worden aangegeven voor de verdere plotontwikkeling. Pas toen het besef kwam dat de verwachtingen van de filmconventies werden doorbroken, kon ik accepteren dat het televisie- in plaats van filmbeelden waren en dat hier *werkelijkheid* werd uitgezonden. Wij waren blijkbaar geconditioneerd om er zo naar te kijken.

Dat gold overigens in veel mindere mate – en was daarom waarschijnlijk veel effectiever in het oproepen van emoties – voor de auditieve media. Tot onze beschikking staat een luisterarchief van de ramp: de laatste mobiele gesprekken en de hartverscheurende achtergelaten voicemailberichten, de huilende sirenes van ambulances, de zieldoorsnijdende schreeuw van een vrouw en de geluidsorkaan van de instorting van de torens. Intussen is ook het leven in en rond de torens van vóór de instorting opgeslagen: de concerten, dictafoonteksten van de financiële wereld, de klapperende liftkabels in de schachten van het gebouw, de tapes van de vele bar mitswa's en huwelij-

ken die op de bovenste verdieping in het restaurant Windows on the World werden voltrokken. De Amerikaanse publieke radiozender National Public Radio, die het luisterarchief onderhoudt, registreerde onlangs het onverwachte emotionele effect van het auditieve archief op de luisteraars. Het lijkt wel of het ontbreken van een bestaand narratief kader voor geluid een directere toegang tot onverwerkte emoties biedt dan beeld.

De Twin Towers als symbool van Amerika, de spectaculaire, bijna Hollywood-achtige instorting – en dat alles in real-time ‘live’ op de televisie – lijkt een inzicht te geven in onze hedendaagse beeldcultuur en de politiek. Tot ver buiten het rampgebied sprak deze catastrofe enorm tot de verbeelding. Vanuit de periferie van de ramp leefden televisiekijkers in de hele wereld met intense angstgevoelens mee. Er was weldra sprake van een epoche: ‘voor’ en ‘na’ de elfde september. Dit was het *JFK-moment* van de huidige generatie, waarin het medium televisie een hoofdrol speelde. De mediale aandacht voor Ground Zero lijkt intussen zo vanzelfsprekend dat het ons moeite kost dit als het resultaat te zien van een unieke samenloop van institutionele, geografische, technologische, politieke en emotionele omstandigheden. Hieronder een eerste poging tot ordening in de storm van beelden.

Rampenfilmscenario

Het verschil in de *live* aandacht voor de New Yorkse Twin Towers en het Pentagon in Washington of het weiland in Shankesville, Pennsylvania (waar de United vlucht 93 neerstortte) is veelzeggend. Zeker, in New York kwam een onvergelijkbaar groter aantal mensen om, maar dit verklaart niet de onmiddellijke en ademloze aandacht van de media. De stad New York neemt een speciale plaats in, want ze is ook van oudsher een technisch knooppunt van mondiale nieuwsmedia. Hierdoor was er onmiddellijk een zelf-organiserend leger van professionele mediawerkers voorhanden; van cameramensen, geluidstechnici, presentatoren en beeldredacteuren, die het klaarliggende technisch netwerk van camera's, geluidswagens, kabels en relais optimaal konden benutten.

Op gevaar af van overdrijving kan worden gezegd dat de New Yorkse aanslagen van elf september – nu al een begrip, verworpen tot een eigen naam – waarschijnlijk als de, tot op heden, meest gemedieerde ‘live’ gebeurtenis de geschiedenis in zullen gaan. Een groter aantal camera's van professionals en amateurs stond gericht op de Twin Towers toen hun instorting zich voltrok dan voor welke andere ramp in de wereld dan ook. Elke hoek van de Amerikaanse ramp (dat wil zeggen: vooral van het tweede moordvliegtuig) is in beeld gebracht: vanuit de lucht, vanaf de grond, vanaf de daken, van binnenuit, in close-up, van veraf. We hebben de ramp gezien

in stilstaande, vertraagde en bewegende beelden, in diachronische en synchroonische volgorde, gefilmd door professionele mediawerkers met camera's, netwerkwerkers met webcams of toeristen met digicams. Daarbij waren ook alle genres vertegenwoordigd: de snapshot, live-recording, autobiografische vertelling, documentaire realiteit, newsframe of kunstzinnige verwerking in zwart-wit en kleur.

Dit visuele archief groeit nog dagelijks. Zelfs een jaar na de gebeurtenissen genereren de emotionele behoefte, de commerciële belangen en de nationale agenda van Bush een gestage stroom aan nieuwe foto's, films en video's. Het laatste in die reeks is het privé-initiatief van de baas van een farmaceutische bedrijf, David Solomon, en van Hollywoodtycoon Jim Whitaker om de herbouw van het WTC-terrein op de voet te volgen. Zes surveillancecamera's rond het terrein zullen in de komende zeven jaar elke vijf minuten, dag en nacht, de visuele verandering van het landschap voor het nageslacht vastleggen. De hoge concentratie aan beeldende kunstenaars, fotografen, filmmakers, webdesigners en andere producenten van de visuele media in New York staat garant voor een ongekende rijkdom aan visuele uitdrukkingen van (de herbouw na) de ramp.

Een dergelijke technische en culturele infrastructuur, kennis en kunde ontbrak op de weide in Shankesville, waar het passagiersvliegtuig neerstortte. Opmerkelijk genoeg geldt dat ook voor Washington DC waar de visuele aandacht minimaal was, terwijl de nieuwsorganisaties rijkelijk zijn vertegenwoordigd in de Amerikaanse hoofdstad. In Washington waren niet de cultuur, techniek en kennis doorslaggevend, maar de politiek. Omwille van de veiligheidsmaatregelen rondom het Witte Huis en het Pentagon *en* vanwege de natuurlijke afkeer van het Amerikaanse leger van de media, waren het Pentagon en de centrale overheid niet gebrand op pottenkijkers. Er zijn daarom relatief weinig beelden beschikbaar van deze andere rampplekken. De aandacht die New York van het Pentagon wegzoog – soms leek het zelfs dat de New Yorkse burgemeester Giuliani de president was – kwam politiek wel zeer gelegen. Het ontbreken van een visueel archief van het Pentagon zou een maand later naadloos aansluiten bij de geoliede propagandaoorlog in de strijd tegen het terrorisme die in de oorlog in Afghanistan en daarna verder gestalte werd gegeven.

Het ontbreken van de beelden was te wijten aan de politieke cultuur van geheimhouding en de aard van het sociotechnische systeem van de informatie-, communicatie- en mediamaatschappij. De af- of aanwezigheid van visuele representaties zijn, zoals Jean Baudrillard, Brigit Richard en anderen hebben benadrukt, echter geen indicatie of een gebeurtenis ook daadwerkelijk zichtbaar is. In tegenstelling tot Ground Zero is de oorlog in Afghanistan (zoals eerder het geval was met de Golfoorlog) op televisie getoond, maar daarmee nog niet transparant, visueel begrijpelijk of informatief

gepresenteerd. Het ontbreken van een collectief visueel geheugen van het Pentagon en Stockton biedt dus een analytische ingang voor een meer kritische benadering van de mediawerkelijkheid van elf september. De vraag is gerechtvaardigd waarom in Nederland als ook in de rest van de wereld besloten werd zo veel gezamenlijke zendtijd te besteden aan deze Amerikaanse gebeurtenis. Immers, het was al na de eerste dag duidelijk dat er geen sprake was van andere aanslagen. Bovendien zijn er rampen van dezelfde of grotere omvang aan te wijzen die niet op dezelfde aandacht mogen rekenen – het aantal doden in voorafgaande jaren in Afghanistan overtrof *per dag* vaak het aantal slachtoffers van de WTC-toren.

De New Yorkse claim op de ramp

Juist voor de rest van de wereld, en met name voor Europa, vervult de skyline van New York City een centrale plaats als symbool van Amerika zelf. In de eerste jaren van de twintigste eeuw keken Europese intellectuelen en kunstenaars met een liefde voor stedelijke cultuur met bewondering en ongelooft naar de eerste wolkenkrabbers wanneer zij New York naderden vanaf de zee. Ze bejubelden de bouwsels, totempalen van het modernisme. Zestig jaar later markeerden de Twin Towers in deze skyline met hun buitengewoon simplistisch functionalisme, en hun arrogantie, het einde van het modernistische tijdperk in de architectuur, waarin grootschaligheid en hemelbestormende gebouwen schoonheid en macht moesten uitdrukken. De Twin Towers werden het iconische beeld voor de wereld buiten de Amerikaanse grenzen van wat een moderne stad en Amerika moest zijn: zowel boegbeeld als schrikbeeld van de eigen toekomst.

Die iconische plaats verwierven de Twin Towers, zoals stadsfilosoof Eric Darton zo briljant heeft beschreven, niet zonder slag of stoot. Tussen materiële en iconische werkelijkheid bestond namelijk een groot verschil. In de jaren zestig protesteerden bewoners en de kleine ondernemers op 'Radio Row' – de wijk van kleine elektronicazaken die daar vanaf de jaren dertig bloeiden – bitter tegen de megalomane bouwplannen van projectontwikkelaars en het autocratische havenbedrijf, Port Authority, om de hele buurt tegen de vlakte te gooien. De weerstand kwam niet alleen uit die buurt. Projectontwikkelaars in Uptown Manhattan zagen met lede ogen een concurrent oprijzen in het zuiden van het eiland. Daarnaast liep de culturele elite te hoop tegen het ontwerp van de Japans-Amerikaanse architect Minoru Yamasaki en riep het uit tot architectonisch monstern. Ook commercieel was de kantorenstad sinds de opening in 1977 een mislukking. Verhuur van studio's aan kunstenaars, ver onder de marktwaaarde, moest het probleem van leegstand helpen oplossen. De beheerders van het gebouw hadden

– zelfs in tijden van economische bloei – de grootste moeite huurders te vinden. Bovendien was het er voor de kantoorklerken en de bazen die er moesten werken niet aangenaam toeven: bij straffe wind zwaaide het gebouw lichtjes en konden de liften niet worden gebruikt. De torens waren voorbij de menselijke maat gebouwd.

Toch zouden de Twin Towers het symbool worden van Wall Street, van de Manhattan skyline, en van Amerika zelf. In een hagiografie van de gebouwen beschrijft de architectuurcommentator Angus Kress Gillespie hoe de Twin Towers ondanks het protest van de buurt, concurrerende projectontwikkelaars en de cultuurpauzen, geaccepteerd raakten. De torens werden een belangrijk zetstuk als décor in tal van Hollywoodfilms, als illustratie op T-shirts en sleutelhangers, als springplank voor parachutespringers en andere duivelskunstenaars. Tekenend voor de verovering van de iconische status van de Twin Towers is vooral de remake van de klassieke film KING KONG uit 1933 door John Guillermin in 1976, waarvoor de regisseur het WTC als filmlocatie verkoos boven de Empire State Building die decennialang New York en de moderniteit belichaamde en in de oorspronkelijke film had gefigureerd. De film, en het beeld dat hij oproep, was zó effectief dat de filmproducenten vijftigduizend verzoeken binnenkregen voor een kopie van de kleurenadvertentie van de film, waarin King Kong staat afgebeeld met beide voeten op de Twin Towers, met in zijn rechterhand in tweeën geknakte vlieguitingen en in zijn linkerhand Jessica Lange.

Essentieel in de popularisering van de Twin Towers was tenslotte het toerisme. Het restaurant en uitkijkpost op de bovenste verdieping boden New Yorkers en toeristen een mogelijkheid de torens hoog boven het stadgeruis in hun hart te sluiten. Vooral op afstand torenden ze indrukwekkend boven de metropool uit. In het onoverzichtelijke en hectische New York gebruikten toeristen en bewoners ze als bakens. Aan de vooravond van de aanslagen waren de Twin Towers het ijkpunt van de stad en de wereld, en het bijna verplichte behang geworden voor elk zichzelf respecterende film of televisieserie die zich afspeelde in de stedelijke cultuur. Het is juist door de fascinatie op afstand dat bijvoorbeeld op de redactie van de traditiegetrouwe kritische *Le Monde* de emotionele verbondenheid via het beeld zo groot was dat men pal achter de Amerikanen ging staan met de kop: 'Maintenant nous sommes tous Américains'. Voorafgaand aan de aanslagen hadden de Twin Towers zich nooit een plaats verworven als een levend, van binnen uit gevoeld organisme, waar werknemers van vlees en bloed hun werkdagen sleten.

Kortom, niet alleen de politiek en het sociotechnische systeem van de informatie-, communicatie- en mediatechnologie waren bepalend voor de buitengewone plaats die de New Yorkse ramp in onze visuele cultuur heeft ingenomen, ook het visueel raamwerk en de narratieve structuur van de ramp waren cruciaal.

In de Verenigde Staten waren de nieuwsnetten geheel op Amerika gericht en was er op televisie veel minder ruimte voor verschillende regio's in de Arabische wereld. Dat zou in de weken daarna vooral door de geschreven pers worden opgevuld en door de boekhandels worden opgevangen: boeken over islamfundamentalisme en Al Qaida waren weldra uitverkocht. Bovendien concurreerden de nieuwsnetwerken met elkaar. Nederland onderscheidde zich vooral van de vs door een verslaggeving op grote afstand (in plaats en kennis), en op enige achterstand in *real time*. In Hilversum sprongen de verzamelde redacties van de nieuwsredacties van de publieke omroepen (NOVA, NETWERK, NOS AKTUEEL en 2VANDAAG) in de bescheiden ruimte van de NOVA-redactie in op de gebeurtenissen, zonder een duidelijk script. Niettemin schiepen de omroep politiek en genre-eisen vrijwel direct een kader in de chaos. Vanwege omroep politiek was besloten op twee netten uit te zenden. Hierdoor ontstond – voor zover ik weet – de voor de rest van de wereld unieke situatie dat op de publieke zender Nederland 2 een visuele stroom op gang kwam van vaak ongeredigeerde beelden uit alle delen van de wereld, van de Amerikaanse tot de Iraakse televisie, zonder commentaar. Op Nederland 1 was ervoor gekozen met behulp van deskundigen de beelden te duiden volgens het stramien van actualiteitenrubrieken. Ondanks de door de omroep politiek ingegeven scheiding van de genres, liepen deze nog wel eens door elkaar. Als duiders van het nieuws moesten verschillende opgeroepen deskundigen op Nederland 1 het 'breaking news' van een context te voorzien, terwijl op Nederland 2 het naast elkaar, en zonder commentaar, tonen van verschillende nieuwsbronnen over dezelfde gebeurtenis onbedoeld veelzeggend was: alleen al visueel werden vele perspectieven geboden, die de beelden als het ware becommentarieerden.

In de eerste twee dagen bestond er, zoals gezegd, nog weinig structurend narratief voor de ramp. Dat verschaftte in Nederland een ruimte voor beelden en achtergrondcommentaren vanuit het perspectief van de Arabische wereld. Er ontbraken aanvankelijk drie belangrijke nieuwselementen: beelden van de slachtoffers, van de daders, en van de officiële nationale mediamachine van de regering-Bush. De eerste afwezige in het 'narratief' was het beeldmateriaal van slachtoffers. Zo stond de Nederlandse journalist Twan Huys (net als aanvankelijk vele andere journalisten) klaar voor rapportages bij St. Vincent General Hospital voor de slachtoffers die nooit kwamen – omdat, zoals we nu weten, ze waarschijnlijk voor het merendeel tot as waren verbrand. Bovendien besloten de Amerikaanse nieuwsorganisaties uit pieteit voor de nabestaanden zelfcensuur in te stellen voor wat betreft het tonen van beelden van vallende lichamen uit het brandende gebouw. Die lacune zou later meer dan ruimschoots worden opgevuld door

de mediale aandacht voor de bedevaartplaatsen die spontaan ontstonden rondom de opgehangen foto's bij de brandweerkazernes, parken, stations en de door de redactie van *The New York Times* dagelijks geplaatste eulogieën (een combinatie van lofredes en in memoriams) van de gewone Amerikaanse 'helden'. Vooral de visueel aantrekkelijke brandweermannen bleken zowel in Amerika als in Nederland te voldoen aan de behoefte aan 'human interest stories'. Ze gaven de omvang van de ramp een menselijke plek.

Het tweede ontbrekende element was – zeker de eerste dag – een duidelijk profiel en motief van de daders. Hoewel deskundigen en commentatoren al snel de naam Al Qaida lieten vallen, waren de regering-Bush en de inlichtingendiensten minder vlot. Bij gebrek aan nieuws over het motief, politieke eisen en beeldmateriaal van de daders ontstond een ongebruikelijke ruimte voor achtergrondcommentaren die geografisch en politiek een groot terrein bestreken en die de Amerikaanse kijkers ontbeerden.

Ten derde droeg de ontredde van de regering-Bush en met name de afwezigheid van de president op de televisie eraan bij dat de anders zo gelovende mediamachine van de Republikeinse regering achter de nieuwscycli aan liep. Deze drie elementen genereerden een tijdelijke ruptuur. CNN liet zich kritisch uit ten aanzien van de afwezigheid van Bush, een kritiek die, toen de mediastilte uit het Witte Huis was hersteld, geheel zou verstommen. Door de omroep politiek werd diezelfde ruimte in Nederland benut voor zowel ongeredigeerd beeldmateriaal als achtergrondcommentaren – ook dat was een buitengewone situatie. Niet langer waren de deskundigen goed voor een citaat, voor een door een nieuwsredactie vastgestelde verhaallijn of beeldensequentie; zij bepaalden in veel gevallen de agenda.

Jo Tollebeek heeft onlangs uitgebreid de veranderende positie van televisiedeskundigen geanalyseerd. Niet langer spelen zij een stichtende, gidsende en morele rol in tijden van onzekerheid en crisis, zoals Lou de Jong of G.B.J. Hiltermann dat deden in het naoorlogse Nederland. Was hún rol er vooral een ter ondersteuning van de *status-quo*, nu is dat, volgens Tollebeek, niet langer het geval. Sinds de autoriteitkritische jaren zestig ontdoen de televisiedeskundigen de nieuwsfeiten vooral van hun incidentele karakter door ze in een context te plaatsen. In de visuele cultuur, waarin beelden elkaar steeds sneller opvolgen, verschaffen wetenschappers vaak een moment van vertraging en rust voor het gevoel van overzicht. Sinds kort, zo merkt hij terecht op, zijn televisiedeskundigen, men denke aan Maarten van Rossem, zelf deel geworden van de mediawerkelijkheid. Hun commentaar en persoonlijkheid zijn vaak zelf-referentieel. Het is mijn indruk dat tijdens de live-uitzendingen van elf september de televisiedeskundigen uit al deze verschillende bronnen putten: de morele gids in een verwarrende wereld, de contextualiserende duider voor een geëmancipeerd publiek of de zelf-refererende actor van de MTV-generatie.

Tijdens de 'live' uitzendingen van elf september was ik me terdege bewust van de dubbele positie waarin we als commentatoren verkeerden. Net als de kijkers voor hun televisietoestel worstelde ik in de studio met de virtualiteit en de esthetiek van de beelden van de instorting. Eenmaal zelf deel van het televisiebeeld heb ik geprobeerd (maar ik claim hierin geen wijsheid) de dubbelpositie uit te buiten en een interventie te plegen door commentaar te leveren op beeldvorming en representaties zelf – bijvoorbeeld ten aanzien van het ontbreken van een beeld van de vijand. Toen de FBI de *smugshots* (politiefoto's van boeventronies) de wereld instuurde, heb ik dat moment expliciet benoemd als een narratief moment in de plot.

Het politiek en ideologisch gebruik van beelden is voor televisiemakend Nederland echter nog een onontgonnen gebied. Het is juist op dit vlak dat commentatoren een rol moeten spelen. Zij kunnen – en zo zie ik in ieder geval mijn eigen rol – een bijdrage leveren aan het blootleggen van de constructie van de visuele cultuur als onderdeel van politiek. Elf september heeft duidelijk gemaakt hoezeer de mediale en materiële werkelijkheid met elkaar verweven zijn.

Literatuur

- J. Baudrillard, *The Gulf War did not take place*, Sydney 1995 [1991].
H. Blanken, 'Live geschiedenis', in: *de Volkskrant*, 19 september 2001.
E. Darton, *Divided We Stand. A Biography of New York's World Trade Center*, New York 1999.
J. Evers & H. Kleijer (red.), *Rampenonderzoek*, Siswo Cahiers, Amsterdam 2002.
A.K. Gillespie, *Twin Towers. The Life of New York City's World Trade Center*, New Brunswick NJ 1999.
R. Lyman, 'Cameras to Record Ground Zero Rising, A Frame at a Time', in: *The New York Times*, 18 augustus 2002.
B. Richard, 'The WTC image complex. A critical view on a culture of shifting image', lezing V2 Wiretap, Rotterdam Zondag 27 januari 2002.
J. Rutenberg, 'Tv Network Thirsts for U.S. Revenge on bin Laden', in: *The New York Times*, 5 december 2001.
M. Sorkin & S. Zukin (eds), *After the World Trade Center. Rethinking New York City*, New York and London 2002.
J. Tollebeek, 'Zuigkracht van het medium. Historici als televisiedeskundigen', in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 116, 4, 2001, p. 465-481.
M. Williams, 'History in a Flash: Notes on the Myth of TV "Liveness"', in: J.M. Gaines & M. Renove (eds), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis/London 2002, p. 292-312.
BlueEar.com: Global Writing Worth Reading (ed), *09/11 8:48 AM. Documenting America's Greatest Tragedy*, New York 2001.