

I Vorbemerkungen

»Achtung, Erinnerung!«¹

1 \ **Alles Gedächtnis?** **Erinnern und Vergessen im 21. Jahrhundert**

Ein kleiner Junge, bekleidet mit einem roten T-Shirt, das ein wenig hochgerutscht ist und einer blauen Hose, liegt wie schlafend am Strand. Er ist tot.

Das Bild des dreijährigen Aylan Kurdi, dessen Leiche am 3. September 2015 am Strand des türkischen Badeortes Bodrum angespült wurde, steht sinnbildend für die Flüchtlingskrise, der »größten humanitären Tragödie in Europa seit dem Zweiten Weltkrieg«.² Aylan Kurdi ertrank bei dem Versuch, von der Türkei auf die griechische Insel Kos zu gelangen. Die Familie Kurdi floh seit 2012 vor dem Bürgerkrieg in Syrien. Zunächst von Damaskus nach Aleppo dann weiter nach Kobanê. Nachdem ihre Einreise nach Kanada abgelehnt wurde, fasste die Familie den Entschluss über das Mittelmeer zu fliehen. Mit Aylan starben sein fünfjähriger Bruder Galip, seine Mutter Rehana und neun weitere Insassen des Flüchtlingsbootes. Sein Vater Abdullah überlebte als einziges Familienmitglied die Flucht. Die Fotografien der türkischen Journalistin Nilüfer Demir gingen binnen weniger Stunden um die Welt und wurden in zahlreichen Tageszeitungen veröffentlicht, im Fernsehen gezeigt und auf Blogs, Facebook und Twitter geteilt (Abb. 1). Die Fotografien bekamen früh und schnell den Stempel einer Ikone.³ Im März 2016 sprühten die Künstler Justus »Cor« Becker und Oğuz Sen mit der Erlaubnis der Stadt Frankfurt eine Kopie des Fotos als Graffiti an die Main-

1 Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991; S. 91

2 Michael Bröcker: Das Bild der Krise. AUF: <http://www.rp-online.de/politik/das-bild-der-krise-aid-1.5365731>; letzter Zugriff am 13. März 2017

3 Vgl. Annette Vowinckel: Agenten der Bilder. Fotografisches Handeln im 20. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein Verlag, 2016; S. 7

brücke (Abb. 2). Bereits wenige Tage später wurde das Bild mit weißer Farbe von Unbekannten beschmiert. »Nachdem es im Internet so einen Aufruhr gab, konnte ich mir schon denken, dass dies passieren würde,«⁴ kommentierte Oğuz Sen den Vorfall. Die Fotografien von Aylan Kurdi bringen den Paradigmenwechsel des 21. Jahrhunderts auf einen Nenner: Eine Fotografie, die sinnbildend für ein aktuelles Ereignis steht, wird via Twitter und Facebook binnen weniger Stunden zu Ikone und »brennt« sich in das kollektive und kulturelle Bildgedächtnis einer Gesellschaft ein. Denn »nur ein Bruchteil der für den öffentlichen Gebrauch produzierten Bilder landet in einem Archiv. Die allermeisten werden vergessen, aussortiert, entrümpelt.«⁵

Ein Bild, welches öffentlich wahrgenommen wird, durchläuft verschiedene Stadien der gesellschaftlichen und persönlichen Erinnerung und hat erst durch das komplexe Zusammenspiel seiner Träger Film, Fernsehen und dem World Wide Web die Chance, eine Ikone, ein ikonisches Bildcluster, Schlag- oder Schlüsselbild zu werden. So sind zum Beispiel die Bilder der Shoah zwar ein wesentlicher Teil der deutschen Geschichte, jedoch rücken auch andere Erinnerungsdiskurse in das Blickfeld des Interesses. Neben Gunter Demnig Projekt *Stolpersteine*⁶ (Abb. 3) sind Gedenkstätten und Fei-

4 Oğuz Sen zitiert nach Alan Kurdi. AUF: https://de.wikipedia.org/wiki/Alan_Kurdi#cite_note-45; letzter Zugriff am 28. März 2017

5 Ebd.; S. 427

6 In Berlin gibt es 6000 Stolpersteine. Stolpersteine sind kleine im Boden verlegte Messinggedenktafeln, die auf die Schicksale der in der Zeit des Nationalsozialismus deportierten, verfolgten, ermordeten oder vertriebenen Menschen, aufmerksam machen möchten. (Vgl. <http://www.stolpersteine.eu/start/>; letzter Zugriff am 21. Oktober 2015) Das Projekt von Gunter Demnig fordert Befürworter und Gegner gleichermaßen heraus. In München durften bisher nur 26 verlegt werden. Für die Befürworter bedeuten Stolpersteine ein kurzes Innehalten und Gedenken. Gegner sehen das Schicksal der deportierten, verfolgten, ermordeten oder vertriebenen Menschen abermals mit Füßen getreten. »Der Stein schafft einen Ort der Erinnerung,« kommentiert Gunter Demnig sein Projekt. (Gunter Demnig zitiert nach http://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/hamburg_journal/Hamburg-Journal,sendung494798.html; letzter Zugriff am 11. März 2017) Jeder Stein symbolisiert eine Leerstelle, ein menschliches Schicksal, ein Bild. Im Internet wird das Bild durch den Zugriff auf 3000 Biografien vervollständigt. (Zum Beispiel für Berlin auf der Homepage <http://www.stolpersteine-berlin.de/de>; letzter Zugriff am 11. März 2017) Demnig handelt im Sinne von Joseph Beuys' Definition der *Sozialen Plastik*: Jeder Mensch kann durch kreatives Handeln zur Gesellschaft beitragen und diese verändern.

ertage wesentliche Bestandteile der deutschen Erinnerungskultur im öffentlichen Raum, die nach der »kurzen Ära der Zeitzeugen«⁷, die die Generationen, die nach der Shoah geboren wurden, zum Erinnern aufrufen. Der Generationenwechsel und das Ableben der Zeitzeugen verändern die dynamischen Prozesse des Erinnerns und Vergessens. Bilder der Shoah und des Zweiten Weltkrieges sind größtenteils mediatisiert und können als Bild und Information in vormals Lehrbüchern und Fotobänden und jetzt überwiegend im Film, Fernsehen und dem Internet abgerufen werden und dringen dadurch nachhaltig in die eigene Erinnerungsdatenbank vor. »Die Fakten der Vergangenheit erreichen uns nicht im Rohzustand, sondern stets als Teil einer Geschichte.«⁸ Die deutsche Auswanderungswelle aus dem Hunsrück nach Brasilien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts oder das Leben in der DDR werden gleichermaßen zu »symbolischen Stellvertretern«⁹ von Geschichte in den Medien Film und Fernsehen. Geschichte wurde und wird durch die visuellen Massenmedien geprägt.

Filmische Medien besitzen, obwohl sie nur momentane und mikroskopische Ausschnitte von Geschehenszusammenhängen oder gestellten Ereignissen sind, eine Art Überzeitlichkeit: Sie manifestieren scheinbar authentische, in Wirklichkeit höchst artifizielle Perspektiven auf Geschehensverläufe, und damit werden sie zu Deutungsvorgaben, zu Interpretationen dafür, wie etwas gewesen ist.¹⁰

Durch die Entwicklung der Fotografie und des Films und im zweiten Teil des 20. Jahrhunderts des Fernsehens und des World Wide Webs wurde eine wahre Bilderflut ausgelöst, die fortwährend in einer Ikonodulie, der bedin-

Der Film *STOLPERSTEIN* (2008) von Dörte Franke thematisiert Demnigs Reisen durch Deutschland wie auch die Konfrontationen mit rechter Gewalt, Ablehnung durch den Zentralrat der Juden und die Verlegung der Stolpersteine in den unterschiedlichsten Städten und Ländern.

7 Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen in der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München: Verlag C.H.Beck, 2013; S. 12

8 Tzvetan Todorov zitiert nach Ebd. S. 206

9 Ebd.; S. 206

10 Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall: »Opa war kein Nazi« *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2002; S. 105

gungslosen Verehrung von Bildern, sowie eines Ikonoklasmus, einem zerstörenden Bildersturm, mündete und mündet.¹¹ Aus diesem »Bildermeer«¹² ragten in der Vergangenheit Ikonen, Schlagbilder und Filmsequenzen heraus, die als »symbolische Stellvertreter« eines historischen Ereignisses das kollektive und kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft formten und Einfluss auf unterschiedlichste Erinnerungskulturen nahmen. »Gesehenes wird in Worte gefasst, ein Erlebnis wird zu einer Geschichte verarbeitet, ein Gefühl wird in ein Denkmal umgesetzt, ein historisches Ereignis wird in einem Film übertragen, eine Epoche wird als Ausstellung präsentiert.«¹³

Durch die technischen Weiterentwicklungen von Bildern wurde die Zugänglichkeit und Verfügbarkeit von diesen grundlegend verändert. Der Mensch lebte und lebt fortan nicht mehr nur mit den Bildern der Gegenwart, sondern vorwiegend auch mit den historischen Bildern der Vergangenheit. Das Gedächtnis verteilt und vermengt sich auf verschiedenen Bildebenen, die sich durch die medialen Bedingungen permanent verändern und umgeformt werden.¹⁴ In diesem Zusammenhang wird gerne und oft auf das Phänomen des Palimpsests verwiesen. In der Antike wurden die Inschriften einer Pergamentrolle abgeschabt und mit neuen Inschriften überschrieben. Das kulturelle Gedächtnis und das daraus entstehende kulturelle Bildarchiv einer Gesellschaft arbeiten mit ähnlichen Methoden. Die im Verlauf der vorliegenden Untersuchung vorgestellten Bildkategorien (Ikonen, Schlagbilder, Schlüsselbilder und ikonische Bildcluster) werden aus ihrem bestehenden ursprünglichen Kontext gelöst und in einem neuen, veränderten Zusammenhang eingefügt. Die Wahrnehmung von Geschichte und Vergangenheit wird durch die Verwendung dieser Bilder zum Beispiel in Form von Ausstellungen, Spielfilmen oder Fernsehserien authentisch erfahrbar gemacht.¹⁵

Anfang der 1990er Jahre wurde die Begrifflichkeit des »kollektiven« Gedächtnisses von unterschiedlichsten interdisziplinären Disziplinen wieder-

11 Vgl. Günter Riederer: Film und Geschichtswissenschaft – Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung. IN: Gerhard Paul (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006; S. 96

12 Ebd. Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2004; S. 13

13 Ebd.; S. 206

14 Vgl. Ebd.; S. 13

15 Vgl. Paul (2004); S. 14

entdeckt und alsbald zum Liebling der kulturwissenschaftlichen Forschung. Unterschiedliche Gedächtnisformen (autobiographisch, sozial) wurden erforscht. Vermehrt lag das Augenmerk auf dem Verhältnis zwischen dem kulturellen Gedächtnis (Schrift und Kultur) und der Gesellschaft. Heike Klippel bemerkte bereits 1997, dass das Gedächtnis »als aktuelles Problem, um das sich eine Vielzahl an Publikationen drängt, ganz offensichtlich dann virulent (wird), wenn die sich abzeichnende Macht eines neuen Mediums tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen nach sich zu ziehen droht.«¹⁶ Ausgelöst durch die Weiterentwicklung des World Wide Webs, werden die Begrifflichkeiten des individuellen, kollektiven und kulturellen Gedächtnisses neu definiert und wissenschaftlich verhandelt. Der gegenwärtige Medienwandel ordnet und verwaltet nicht nur die Formen des Erinnerns neu, sondern auch die Formen der Speicherung. Die Erinnerungen, die in unserem derzeitigen kulturellen Gedächtnis gespeichert sind, entwickeln sich immer mehr zu Erinnerungen eines wachsenden medialen Bildgedächtnisses, dessen Bilder und Artefakte in einem Archiv gespeichert werden und abrufbar sind. Der Rezipient erinnert sich nicht mehr *an* Bilder, sondern *in* Bildern. Laut Aleida und Jan Assmann folgt nun nach den Perioden der Oralität, der Literalität und des Buchdrucks mit großen Schritten die mediengeschichtliche Realität der Elektronik.¹⁷ Der Einfluss des digitalen Bildes auf die alten Medien Film und Fernsehen und die aufgrund dessen zusammenhängende Vormachtstellung des Internets ist enorm. Die damit einhergehenden Veränderungen zur Betrachtung von Bildern nehmen auch einen großen, grundlegenden Einfluss auf die Betrachtung von Geschichte und die damit verflochtenen Erinnerungsbilder.

16 Heike Klippel: Gedächtnis und Kino. Basel: Stroemfeld, 1997; S. 7

17 Vgl. Aleida Assmann; Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. IN: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weichenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994; S. 131

2 \ Darstellung des Untersuchungsverlaufs

Das Konzept eines medialen Bildgedächtnisses, welches in der vorliegenden Arbeit entwickelt werden soll, setzt sich mit den neurobiologischen und kognitiven Strukturen des Gedächtnisses nur rudimentär auseinander und konzentriert sich vielmehr auf die Präsentationsformen und Wirkungsweisen von Bildern und deren Materialitäten in ihren einzelnen Repräsentationsformen (Film, Fernsehen, Neue Medien). Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es aufzuzeigen, dass Bilder als historische Quellen genutzt werden, um die sich Geschichten bauen und Geschichte erzählt wird, um dadurch Teil eines kollektiven, kulturellen und medialen Bildgedächtnisses zu werden.

Die Arbeit gliedert sich grob in vier Untersuchungskapitel: Der erste Teil setzt sich mit den theoretischen Grundlagen zum Komplex des Gedächtnisses, des Bildes und der Etablierung eines medialen Bildgedächtnisses auseinander. Das zweite bis vierte Kapitel beschäftigt sich exemplarisch mit den einzelnen Bildern in den unterschiedlichen Medien. Als Untersuchungsgegenstand dienen zeitgenössische Produktionen (Spielfilme, Fernsehserien) und die Etablierung eines Archivs im World Wide Web (Neue Medien).

Die theoretischen Vorüberlegungen konzentrieren sich auf verschiedene Ansätze in der Gedächtnisforschung. Maurice Halbwachs sprach in seiner Abhandlung aus den 1920er Jahren zum ersten Mal von einem kollektiven Gedächtnis. Im kollektiven Gedächtnis werden individuelle Erinnerungen durch gemeinschaftliche und gesellschaftlich erlebte Erinnerungen geformt und gefestigt. Diese Aspekte greifen Jan und vor allem Aleida Assmann in ihrer Forschung auf. Sie machen darauf aufmerksam, dass jedes Individuum, jede Kultur und jede Gemeinschaft an eine WIR-Gruppe gebunden ist. Das kulturelle Gedächtnis, welches die wichtigste Voraussetzung zur Etablierung eines medialen Bildgedächtnisses ist, greift auf Medien, die außerhalb des Gedächtnisses liegen (zum Beispiel Filme, Fotografien) und Institutionen (Museen, Bibliotheken) zurück, um Erinnerungen für nachfolgende Generationen verfügbar zu machen. Erinnerungen werden in einem Archiv gespeichert, das als Gedächtniskonzept des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses das Gestrige bewahrt und speichert. Erinnerungen können in Bildern erinnert werden und somit Teil eines historischen Erinnerungsprozesses sein beziehungsweise können sie Geschichte mitformen. Bilder, an die sich Erinnerungen heften, stechen aus dem Erinnerungsprozess heraus und können

als Referenzpunkte eines medialen Bildgedächtnisses bezeichnet werden, die sich in vier verschiedenen Kategorien (Schlag- und Schlüsselbilder, Ikonen und ikonische Bildcluster) gliedern. Diese vier Bildkategorien werden im Verlauf der theoretischen Vorüberlegungen eingehend erläutert. Als wesentliche Bestandteile der Geschichte werden sie in den Narrativen von Film und Fernsehen verhandelt.

Das Medium Film ist der Ort der Geschichte und der Geschichten. Der historische Abriss erläutert im zweiten Kapitel eindrücklich, dass Archivbilder seit der Entstehung des Mediums Film, der Erfindung und Entwicklung von Fotoapparaten und Filmkameras und durch die Möglichkeiten der massenmedialen Reproduktionen und Verbreitung eine große und entscheidende Rolle in der Konstruktion von Geschichten gespielt haben und der wesentliche Teil des Narrativen sind.¹⁸ Der heutige Erinnerungsfilm hat drei Genrevorbilder und greift auf die verschiedenen Muster des Found Footage-, Collage- oder Kompilationsfilms zurück. Die in dieser Arbeit analysierten fünf Filme gliedern sich in zwei Themenbereiche. *SAVING PRIVATE RYAN* (Der Soldat James Ryan, 1998) von Steven Spielberg, *FLAGS OF OUR FATHERS* (2006) und *LETTERS FROM IWO JIMA* (2006) von Clint Eastwood greifen Schlüsselbilder und Medienikonen des Zweiten Weltkrieges und des Krieges gegen Japan auf und thematisieren diese. *SAVING PRIVATE RYAN* setzt die Bilder der Landung der alliierten Streitkräfte in der Normandie von Robert Capa in einen filmischen Rahmen und erzählt ähnlich wie sein historisches Filmvorbild *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Im Westen nichts Neues, 1930) von Lewis Milestone, die Geschichte einer Gruppe während des Zweiten Weltkrieges. Die Filme *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* thematisieren einen Moment der amerikanischen Geschichte aus zwei unterschiedlichen Perspektiven. Die Filme *VALS IM BASHIR* (Waltz in Bashir, 2008) von Ari Folman und *THE BANG BANG CLUB* (2010) von Steven Silver erzählen Geschichten aus dem ersten Libanonkrieg und aus der Spätphase der Apartheid in Südafrika (1990 bis 1994). In *VALS IM BASHIR* setzt sich der Filmemacher Ari Folman mit seinem Einsatz als Soldat im ersten Libanonkrieg auseinander und geht auf die Suche nach seinen Erinnerungen, die er

18 Vgl. Gerhard Paul: Bilder, die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts – Einleitung. IN: Gerhard Paul (Hrsg.): Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co., 2011; S. 10

jahrzehntelang verdrängt hat. Der Spielfilm *THE BANG BANG CLUB* siedelt sich zeitlich 1990 an: Vier Kriegsphotografen des berühmten Bang Bangen Clubs dokumentieren mit ihren Bildern ein Land im Umbruch. Südafrika startete 1990 einen Umwälzungsprozess, der die Gleichstellung der schwarzen und weißen Bevölkerungsschicht zum Ziel hatte. Zahlreiche gewalttätige Unruhen begleiteten den Weg zu freien Wahlen und einer demokratischen Verfassung. Die fünf analysierten Filme verdeutlichen auf ähnliche Art, dass vergangene Erinnerungsbilder immer in die Gegenwart wirken und Spuren in der Wahrnehmung von Geschichte hinterlassen.

Im dritten Kapitel wird deutlich, dass das Medium Fernsehen ähnlich wie das Medium Film ein Geschichtsort ist, der einerseits durch Nachrichten, Reportagen und Dokumentationen das vergangene und gegenwärtige Archiv mit Bildern füllt und andererseits in der »goldenen Ära des Fernsehens« *Quality Television Series* herausbringt, die sich durch die Fokussierung auf ein Thema, das über mehrere Staffeln aufgebaut wird, zum gegenwärtig wichtigsten medialen Erinnerungsmedium entwickeln. Die vorgestellte Serie *MAD MEN* (2007–2015) von Matthew Weiner richtet ihr Augenmerk auf ein ganzes Jahrzehnt: die »Swinging Sixties« und zeigt dieses vor einem geschichtlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund in New York, wo die »Mad Men« in einer Werbeagentur arbeiten und leben. Auch die deutschen Serien berufen sich seit einiger Zeit auf ihre Wurzeln zurück. In den 1960er und 1970er Jahren brachte das deutsche Fernsehen Fernsehmehrteiler auf den Programmplan, die der Definition eines »Straßenfegers« entsprachen und sich als Leitmedium der Gesellschaft etablierten. Edgar Reitz' *HEIMAT-Zyklus* (1981–2012), die Miniserie *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* (2013) von Stefan Kodlitz und Philipp Kadelbach und die Serie *WEISSENSEE* (seit 2010) von Annette Hess und Friedemann Fromm werden mit verschiedenen Labels beschrieben: Fernseh-Event, TV-Highlight oder Fernsehereignis und werden in Themenabende eingebunden. Geschichtliche und gesellschaftliche Umbrüche werden durch das Erzählen von Einzelschicksalen für den Zuschauer in einer Narration erfahrbar gemacht. Das Publikum hat zusätzlich die Möglichkeit, sich auf themenbezogenen Internetseiten weitere Informationen abzuholen oder die Serie in der Mediathek nochmals zu sehen. Abspiel- und Speichermedien sind Bindeglieder zwischen den »alten« und »neuen« Medien und verändern die Rezeption des Sehens von Film und Fernsehserien. Der Anschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001 machte deutlich,

wie dicht und eng die einzelnen Medien untereinander verzahnt sind und brachte eine neue Form der Sichtbarmachung von Bildern hervor.

Das vierte Kapitel grenzt sich von dem Narrativen in Film und Fernsehen ab und setzt sich mit dem von Angela Merkel auf einer Pressekonferenz bezeichneten »Neuland«¹⁹ auseinander: dem Internet beziehungsweise dem World Wide Web. Das digitale Zeitalter hat einen veränderten Umgang mit Bildern hervorgebracht. Das Internet ist ein flexibles Netzwerk, aus dem Rezipienten Informationen erhalten, aber auch selber senden können. Die Entstehung einer Wissensgesellschaft ist das Ergebnis eines flexiblen Netzwerkes. Internetplattformen wie Google, Wikipedia oder YouTube haben einen gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Umbruch hervorgebracht und durch die Werkzeuge des Suchens, Findens, Bearbeitens, Teilens und Rezipierens von Informationen und Wissen entstand eine neue Partizipationskultur. Die Kehrseiten der Möglichkeiten im World Wide Web sind die Diskussionen rund um den Datenschutz und dem Urheberrecht, die regelmäßig von Plattformen wie zum Beispiel Facebook verletzt werden. Der Anschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001 machte deutlich, wie dicht und eng die einzelnen Medien untereinander verzahnt sind und brachte darüber hinaus eine neue Form der Sichtbarmachung von Bildern hervor. Bilderverehrer und Bilderzerstörer teilen sich gleichermaßen die Möglichkeiten im Netz. Jedes Bild fordert demnach ein Gegenbild, welche die Erinnerungen und Wahrnehmung von Ereignissen steuert. Die Bilder der Anschläge auf das Satiremagazin *Charlie Hebdo* oder die Festnahme von Saddam Hussein werden gleichermaßen im Fernsehen und im Internet verhandelt.

19 Als Angela Merkel mit diesem Satz bei einer gemeinsamen Pressekonferenz mit dem amerikanischen Präsidenten Barack Obama im Juni 2013 auf eine Frage nach dem Überwachungsprogramm Prism antwortet, waren die Aufregung und die Belustigung, besonders in der Bevölkerung, groß. Angela Merkel wollte mit ihrer Aussage: »Das Internet ist für uns alle Neuland, und es ermöglicht auch Feinden und Gegnern unserer demokratischen Grundordnung natürlich, mit völlig neuen Möglichkeiten und völlig neuen Herangehensweisen unsere Art zu leben in Gefahr zu bringen«, eigentlich auf das schwierige Verhältnis zwischen Freiheit und Sicherheit im World Wide Web aufmerksam machen, jedoch wurde die deutsche Bundeskanzlerin Teil eines deutschlandweiten Shitstorms. (Vgl. Angela Merkel zitiert nach Patrick Beuth: Die Kanzlerin im Neuland. AUF: <http://www.zeit.de/digital/internet/2013-06/merkel-das-internet-ist-fuer-uns-alle-neuland>; letzter Zugriff am 16. Juni 2015)