

Inhalt

5 Vorwort

Erster Weltkrieg

13 Eine schrecklich moderne Wüste

Zweiter Weltkrieg

55 Staunen und Entsorgen

89 Eidyllion

93 Der Sur-Realismus des Luftbildes

Nuklearwaffentests

105 Das verwüstete Denken

119 Die Schönheit in der Schreckenslandschaft

Indochinakrieg

143 Bilder von oben und unten

163 Spurenbilder

Partisanenkrieg

173 Terroratmosphären

183 Universelle Fantasy

189 Poetik der Terrorlandschaft

Nach dem Einschlag

201 Musik und Gärten

Anhang

215 Ikonografie

223 Bildnachweise

Terroratmosphären

Wer wie ein Archäologe in der Medienhalde zu graben beginnt, der kann einen deutlichen Zuwachs an kriegerischen Kraterbildern seit circa 2000 erkennen.¹ Im Vergleich mit der Vorgeschichte ist nun jedoch ein Wandel zu beobachten: Nicht mehr nur staatlich gelenkte Armeen mit ihren High-end-Explosives verursachen die Verletzungen der Erde, es sind vornehmlich islamistische Partisanen, die, armiert mit Autobomben², Bombengürteln und Erlösungsfantasien, Terror ausüben. Peter Sloterdijks historische Bestimmung von modernem Terror ist noch einmal in Erinnerung zu rufen. Terrorismus ist für ihn keine Rechtskategorie, sondern ein Verhalten, das sich seit dem Ersten Weltkrieg bis heute dadurch auszeichnet, dass nicht mehr nur der Feind in seiner leiblichen Existenz getroffen werden soll, sondern die Umwelt zum Ziel erklärt wird.³ Die Unbewohnbarmachung als Kriegsziel wurde in den beschriebenen Großkonflikten auf unterschiedliche Weise und mit versetzten Raumansprüchen realisiert. Die Prozesse der Kraterifizierung im historischen Verlauf haben dabei gezeigt, dass potentiell jeder Raum zur Angriffszone erklärt werden kann. Diese Situation hat gravierende Konsequenzen, die sich vor allem Partisanen zunutze machen. Es lassen sich nämlich keine wirkungsvollen Maßnahmen zur Prävention oder Verteidigung im Angriffsfall ergreifen. Der islamistische Terror hat eine bisher nicht gesehene globale Dimension erreicht – nicht weil er überall angreift, sondern weil er überall angreifen kann. Mögen die Partisanenattacken zunächst vergleichsweise harmlos erscheinen, weil den Organisationen nicht die geballte Militärtechnologie staatlicher Heere zur Verfügung steht und von den Angriffen nur Mikro-Umwelten betroffen sind, so beunruhigen sie gerade dadurch, dass nicht mehr abzusehen ist, wo und wann der nächste Schlag erfolgt. Dieser Terror spielt mit der Virtualität, wodurch ein antihu-

- 1 Für einen exemplarischen Überblick siehe die Webseiten der Bildagenturen AP Images und Gettyimages; mittels des Suchbegriffs *bomb crater* lassen sich Hunderte Pressefotografien abrufen.
- 2 Zur Geschichte der Autobombe siehe Mike Davis: Eine zündende Idee, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, (21) 2007, S. 10–12.
- 3 Peter Sloterdijk: Luftbeben. An den Quellen des Terrors, Frankfurt am Main 2002.



Abb. 73 Ägypten, 2014



Abb. 74 Syrien, 2013

manes Stimmungsdesign erzeugt wird. Die Aura des Terrors vor dem Schlag lässt eine nervöse Ruhelosigkeit entstehen, die in hysterische Überreiztheit umschlagen kann.

Es ist eine mittlerweile anerkannte Tatsache, dass die Auratisierung nicht nur durch unvorhergesehene Angriffe an zuweilen unverdächtigen Orten in die Welt gesetzt wird, sondern dass die Verbreitung von Bildern und Nachrichten einen entscheidenden Anteil an der Hervorbringung und Konservierung von Terrorangst hat. Die terroristische Form der Effektproduktion ist nur deshalb wirksam, weil die institutionalisierten Print-, TV- und Internet-Medien permanent Katastrophen- und Gewaltbilder nachfragen, produzieren und verbreiten. Festzustellen ist eine unabgesprochene Koalition aus Terror- und Medieninteresse, in der der Terrorist die Medienmaschine mit Ereignissen beliefert und diese im Gegenzug mit Aufmerksamkeit bezahlt.

Mit der Charakterisierung dieser Austauschlogik ist allerdings nichts über die ästhetische Gestalt der in Umlauf gebrachten Bilder und nichts über ihre Mitteilungsfunktion gesagt. Vielleicht spielt die konkrete Bildaussage im täglich neu erschaffenen Kosmos der Informationen keine entscheidende Rolle mehr. Beim Rezipienten wird man eine Haltung finden, die keine Zeit lässt für eine eingehende Bildbetrachtung und für das Lesen oder Hören der begleitenden Berichte. Auf Seiten der Produzenten genügt die Geste des Zeigens, um im Strom von Ereignis und Vergänglichkeit das Aufscheinen eines vagen Eindrucks zu bewerkstelligen. Das Bild ist kaum mehr als ein *Teaser*, wie es im Medien-Jargon heißt, ein Reizimpuls.

Was im alltäglichen Strom der Bildinformationen übersehen werden kann – die permanente Wiederholung des Kratermotivs –, stellt für den Bildhistoriker eine Herausforderung dar: Ist nach fast hundert Jahren der Wiederkehr die neuerlich aufgelegte Bildform nur noch eine zur raschen Dechiffrierbarkeit zurechtgestutzte Informationskonvention? Oder lassen sich formal-ästhetische Unterschiede zu den Vorläufern feststellen, die auch veränderte Sinn- und Affektanmutungen transportieren?

In dem neuen Schlachtgefüge haben die Pressefotografen die Rolle der Kriegsdokumentaristen übernommen, was zunächst den bildrhetorischen Gestus der Sachlichkeit fast aller Bilder erklärt (Abb. 73–80). Aus der Halbdistanz fotografiert, steht das Sprengloch im Bildzentrum. Selten sind Zerstörungen in der Umgebung zu sehen, nie Tote oder verletzte



Abb. 75 Irak, 2011



Abb. 76 Afghanistan, 2009

Opfer. Wie auf einem Tatortfoto wird das Detail notiert, jedwede Dramatisierung scheint zu fehlen, Pathos wird geradezu vermieden. Durch diese objektfokussierte Haltung entstehen Bilder, zwischen denen nennenswerte Unterschiede kaum mehr auszumachen sind, obwohl die Fotografien an so unterschiedlichen Orten wie Israel, Irak, Afghanistan, Indonesien, Sri Lanka, Saudi Arabien, Libyen, Syrien, Irak, Algerien, Tschetschenien, Russland oder Libanon entstanden sind. Der erste Eindruck, den alle Bilder vermitteln, ist der von Tristesse und Trivialität. Selbst die eher seltenen Bilder mit Kratern, die beeindruckende Ausmaße zeigen, vermögen nicht als Ruinenbild zu beeindrucken; vorherrschend ist eine Baustellenästhetik. Der Gegensatz aus globalem Konfliktkontext einerseits und einem ikonografischen Artefakt andererseits, das nichts als ein bescheidenes Loch präsentiert, ist durchaus nicht frei von Komik. Während die trostlosen Schlachtfelder des Ersten Weltkrieges, die traumatisierten Städte des Zweiten Weltkrieges, die gigantischen Atombombenkrater und die entwaldeten Landschaften Indochinas von schicksalhafter Erhabenheit kündeten, in denen sich der tragische Zug der geschichtlichen Konstellation abbildete, weisen die Pressebilder einen Bruch mit der machtvollen Repräsentationslogik auf. Die Form entspricht nicht der Größe der dahinterliegenden politischen Narrationen, die von beiden Kriegsparteien auf je eigene Art gepflegt werden. Man könnte daher die Form als anti-aristotelischen Fall in die Gewöhnlichkeit kennzeichnen, als ästhetische Entleerung von Jammer und Schaudern, die in der klassischen Tragödie vorgeschrieben sind. Aber auch informatorisch hat das Bild wenig zu bieten. Die Konzentration auf das Loch blendet weitgehend das Umfeld mit seinen individuellen Bewohnern und kulturellen Eigenheiten aus; auch vermag das Foto nichts über die Gründe des Ereignisses mitzuteilen. Und letztlich versagt es im moralischen Sinne, denn die Bildrhetorik ist zu wenig ausgeprägt, um eine Anklage zu formulieren, die den Bildsinn adeln könnte.

Die Leere des Bildes wird durch die redaktionellen Beigaben bestätigt, denn die Bildlegenden wiederholen textlich, was so offensichtlich ist, und fügen nur rudimentäre Sachinformationen über Ort und Zeit der Explosion, Opferzahlen, Art des Sprengstoffs, Kratermaße an. Eine typische Bildunterschrift lautet: «Local residents stand beside a crater caused by a car bomb blast in Faisalabad on March 8, 2011. A car bomb planted by suspected Islamic militants exploded at a filling station in Pakistan's Punjab province, killing at least 22 peo-



Abb. 77 Pakistan, 2011



Abb. 78 Nigeria, 2014

ple and wounding 142 others, officials said.»⁴ Die journalistische Sachlichkeit entwertet das Bild geradezu in seiner Aussagefunktion, das nur zu einem Zweck ausgeliefert wird – zu authentifizieren, dass es das Ereignis gab.

Ist damit alles gesagt? Die Fotografien würde man verkennen, betrachtete man sie lediglich in ihrem funktionalen Kontext journalistischer Berichterstattung, als visuell-empirische Daten. Das Insistieren bei der Reproduktion des Ähnlichen und die mediale Distribution müssen als Ausdrucksformen ernst genommen werden, durch die etwas symbolisch hergestellt und in Besitz genommen werden soll. Als Genre stellen die Fotografien mehr dar als eine Sammlung von beschädigten Orten, ihre spezifische Gestaltung trägt Spuren des kulturellen Affektklimas, das der moderne Terror in die Welt setzt.

Lässt man die Bilder passieren, stellt sich schnell ein erster Eindruck her: Man meint, mit weggeräumten Öffentlichkeiten konfrontiert zu sein. Fast ausnahmslos liegen alle Krater auf Plätzen oder Straßen, um sie herum breitet sich eine unbeliebte Ruhe aus. Auch wenn Personen abgebildet werden, oft Polizei- oder Militärpersonal, aber auch Schaulustige, wirkt der Raum entsozialisiert. Die wenigen Menschen stehen im Bann des Lochs, sie gehören nicht zur Alltäglichkeit, die diese Orte für gewöhnlich zum Leben erweckt. Das Wort vom Stimmungsdesign kann durch die Bilder anschaulich erfahren werden, denn eine depressive Atmosphäre dominiert die Szene, die sich vom Loch aus zu verbreiten scheint. Noch die Ausdrucksenergie, die symbolische Nachkommenschaft der Explosionsdruckwelle, verfügt über Vertreibungskraft. In ihrer Geworfenheit in die Gegend gewinnen die Kratersolitäre die Qualität von Gefühlswerten, von «unformuliertem Denken»⁵. Das Loch als Symbol der Abwesenheit oder der Auslöschung wirkt sonderbarerweise wenig aggressiv. Was immer die je n Angriffssituationen waren und welche Ziele, welche Objekte oder Feinde getroffen werden sollten, das Bild vermittelt den Eindruck, als habe die Explosion letztlich nur das Ziel gehabt, die Präsenz des *nil* zu erzeugen. Jenseits der informatorischen Nichtigkeit verfügen die Bilder über einen Sog, der sogar den distanziierten Betrachter in die Unheimlichkeit der Umwelt hineinzuziehen vermag. Erst durch die Reihung der vielen Bilder wird dieser Effekt als subliminale Prägung

4 <http://www.gettyimages.de>, ID: 109885443.

5 Ernst Cassirer: Zur Logik der Kulturwissenschaften, Darmstadt 1994, S. 54.



Abb. 79 Ägypten, 2014



Abb. 80 Irak, 2014

erkennbar; er durchzieht auf subtile Weise die mediale Kultur des Terrors und erzeugt eine untergründige Unbehaglichkeit.

Neben der atmosphärischen Raumokkupation ist ein weiteres ikonografisches Strukturelement von eminenter Bedeutung – die Rolle der Zuschauer. Auch wenn bereits auf einigen Fotografien (nicht jedoch auf den Künstlerbildern) aus dem Ersten Weltkrieg Personen gezeigt werden, die den Krater betrachten, so ist es vor allem die Fotografie des Zweiten Weltkrieges, die diese Bildformel etabliert. Die neueren Kraterfotografien übernehmen vielfach das Inszenierungsformativ, sodass man von einem Standard sprechen kann. Die Standardisierung betrifft dabei auch die Art und Weise, wie die Figuren im Raum erscheinen und in welcher Haltung sie aufgenommen werden.

Fast wie von einem Regisseur angewiesen, haben die Menschen ihren Platz am Rande des Kraters eingenommen und teilen den Raum in zwei Zonen. Am Horizont, im Rücken der Anwesenden, sehen wir eine Welt, die von der Terroratmosphäre bedrängt wird, in der jedoch noch Leben zu vermuten ist. Der Rand des Kraters zieht die Grenze zum Zerstörungszentrum, der als Mysterium, als fremde Gegenwelt erscheint. Die Menschen, die sich auf der Linie zwischen Leben und Zerstörung versammelt haben, versenken zumeist den Blick meditativ in das Loch. Nur selten sieht man jemanden, der sich in die Mitte der Leere wagt, so als erfordere es besonderen Wagemut, ins Zentrum verbrauchter Kraft zu treten. In der Regel handelt es sich dabei um Polizeipersonal, das Untersuchungen vornimmt. Die Versammlung um den Krater ist nicht frei von religiösen Konnotationen; was nur die triviale Wirkung eines Sprengstoffs ist, scheint sich in einen bewunderungswürdigen magischen Ort verwandelt zu haben, dem etwas Numinoses eignet. Wer die Szene mit abgeklärter Vernunft betrachtet, müsste angesichts der Absurdität in Lachen verfallen; das Starren ins Nichts erschiene als pure Blödsinnigkeit. Aber offenbar wollen die Bilder anderes mitteilen, wollen nahelegen, dass nicht nur die Explosion, sondern der psychische Nachhall sich im Unsichtbaren fortsetzt und die Menschen auf Distanz zu halten vermag. Die fast durchgängige Ruhe der Menschen und das Zeigen ins Loch mit ausgestreckter Hand haben etwas Fassungsloses. Die Betrachter, von denen wir, die Bildbetrachter, nicht wissen, ob sie Betroffene sind, Schaulustige oder Schaudraurige, erscheinen in ihrer fotografischen Fixiertheit wie Andächtige. Ihre Blicke sind es, die die Dramaturgie des Bildes bestimmen, sie sind Blick-Stellvertreter, Doppelgänger

des Fotografen und schließlich des Bildbetrachters. Der Hiatus zwischen dem Sinnieren darüber, was hier geschah, und der narrationslosen Gegebenheit erscheint unüberbrückbar. Werden am Ort des Wahn-Sinns Vorstellungsbilder gesucht, die in die Leere strömen sollen, Bilder des Vergangenen, des Heilen, des Täters oder desjenigen, der getroffen werden sollte oder sogar getroffen wurde? Unheimlich ist dieser Ort, weil er sich – nach einem Wort Sigmund Freuds – als einer erweist, an dem man sich nicht auskennt.⁶ Im Rücken das Bekannte, vor Augen die Verwüstung. Die Reihe *Andächtiger – Fotograf – Bildbetrachter* verstärkt den Blick, der nach dem Verlorenen sucht.

Soll man darüber staunen, dass dieses Bild-Modell des gesenkten Blicks in das Loch dauerhaft fortbesteht und eine globalisierte Bildform geworden ist? Oder ist sie nur allzu verständlich, weil der Krater die ikonografische Explikation einer modernen Erfahrung von Zerstörbarkeit darstellt, welche die milieugebundenen Lebensgewohnheiten betrifft?

Vielleicht zeigt sich darin aber auch die Krise des Informationsbildes in Zeiten des Krieges. Längst wird ihm nicht mehr naiver Glaube entgegengebracht. Jedes Bild steht im Verdacht, nur scheinbar etwas zu zeigen und in Wirklichkeit etwas anderes zu verbergen, zu verleugnen, zu vernichten. Das Bild täuscht Fülle vor, es ist aber letztlich selbst ein Loch.

Was heißt das für die Interpretation? Georges Didi-Huberman hat zwei Modelle des Ausweichens vor der Leere beschrieben: Der «Mensch der Tautologie» weist jede Latenz eines Gegenstandes zurück. Er ruft selbstsicher: «Ich sehe, was ich sehe. Das genügt mir.» Er ist zufrieden mit dem bloßen Faktum ohne Geheimnis, ohne Subtext. Das Gegenstück ist die Haltung des Träumens, des Glaubens, der Fiktion oder der Halluzination. Der *horror vacui* wird umgangen, in dem das Abwesende in der Imagination gefunden wird.⁷ Beide Möglichkeiten der Beruhigung verweigern vielleicht die Kraterbilder. Ihre ungewöhnliche Andächtigkeit widersteht der geschwätzigem Informierung wie die visuelle Armut nicht auf die Sachhaltigkeit eines bloßen Dokumentarismus zu reduzieren ist. In ihrer Oberflächlichkeit mögen sie etwas verfehlen; im Wiederholungszwang ihres Erscheinens können die Bilder Zeugnis einer Not sein, die eine Form gefunden hat.

6 Sigmund Freud: Das Unheimliche, in: ders.: Studienausgabe, Bd. IV, Frankfurt am Main 1974, S. 241–274, hier: S. 244.

7 Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an, München 1999, S. 22–25.