

Es ließe sich behaupten, dass auch für heutige, in der Luftaufklärungs-
fotografie nicht geschulte Betrachtende diese Aufnahmen relativ abstrakt
bleiben. Aus der Höhe betrachtet, erscheinen auf solchen Bildern nur mehr
texturhafte oder, wie Köppen beschreibt, durch den Krieg »genarbte
Flächen« (Köppen 2009a, S. 236). Ob diese Bilder zum Zwecke der
Luftaufklärung das Resultat eines Luftangriffs zeigen oder Detonationen
vom Boden aus, kann von ungeschulten Betrachtenden nur schwer
ermittelt werden. Die Bilder versuchen vor allem ein Zeugnis von einer
verheerenden Zerstörung an diesem Ort abzulegen. Ebenso bleibt unklar,
in welcher Zeit und mit wie vielen Detonationen dieser Zustand geführt
wurde sowie wie viele Menschenleben diesen Detonationen zum Opfer
gefallen sind. Es bleiben lediglich die Furchen und Krater sowie die
Abwesenheit von Leben – ein Eindruck, der durch die Schwarz-Weiß-
Fotografie verstärkt wird.

AUSWIRKUNGEN VERÄNDERTER KRIEGBETRACHTUNG

Krieg war einerseits für die Veränderung des Mediums Fotografie
maßgeblich mitverantwortlich, andererseits war die Fotografie später
als Propagandainstrument an der Kriegsführung beteiligt (vgl. Holzer
2009, S. 230–233). Die fotografische Ikonografie des Ersten Weltkriegs
aus europäischer Perspektive war, wie zuvor erwähnt, vielfach durch
entfernte Detonationswolken oder zerstörte, menschenleere Land-
schaften geprägt. Im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg er-
fuhr die technische Substitution der Sinne eine zunehmende Bestäti-
gung, gleichzeitig vollzog sich mit ihm eine paradigmatische Wende
der Mediatisierung, wonach sich der propagandistische Einsatz der
Fotografie im Dienst des Militärs hin zu einer stärker unmittelbar
wirkenden Berichterstattung des Kampfes aus der Nähe entwickelte. Zu-
nehmend unterstützte hierbei das Medium Film die Fotografie und
zeigte in effektvollen Aufnahmen den Luftkrieg. Zuschauer*innen der
televisuellen Kriegsberichterstattung, wie in der Wochenschau, konn-
ten der Perspektive der Piloten, die sich mit ihren Sturzkampfflug-
zeugen auf die feindlichen Ziele stürzten, den Zerstörungen sehr nahe
beiwohnen. (vgl. Köppen 2009a, S. 242) Da jedoch das Fernsehen im
Gegensatz zu den Printmedien zu dieser Zeit noch kein Massenmedi-
um war, war dieses Seherlebnis eines, das eher wenige Zuschauer*in-
nen erreichte und damit relativ exklusiv blieb (vgl. Paul 2009, S. 342).

Die Neubestimmung und Problematik solcher Wahrneh-
mungsverhältnisse sieht Manuel Köppen besonders in dem Span-
nungsverhältnis von »(medien-)technisch her[ge]stellte[r] Distanz,
die gleichzeitig in Distanzlosigkeit umschlägt« (Köppen 2005, S. 372).
Diese Ambivalenz der Relationen von Distanz und Nähe lässt sich

näher beschreiben: Einerseits ging es bei der distanziert-entrückten Luftaufklärung um eine Herstellung von Sichtbarkeit für die Zwecke der (Luft-)Kriegsführung, mit dem Ziel, eine taktische Überlegenheit gegenüber den Gegner*innen zu erlangen. Die Aufklärungsfotografie entwickelte sich damit immer mehr zu einem militärischen Werkzeug der Datengewinnung und zur systematischen Überwachung des Raums. (vgl. Köppen 2009a, S. 242) Krieg gereichte zum Anschauungsraum, in dem es um elektronisch sichtbare Zielerkennung ging, die mittels verbesserter Funkmessverfahren und Bildschirme optimiert wurde. Damit waren Vernichtungszonen sowie Punktziele genauer bestimmbar, welche dann mit neuen Waffensystemen angegriffen werden konnten (vgl. Köppen 2005, S. 9). Diese Abstand nehmende Sichtweise des strategischen Luftkriegs hatte zur Folge, dass Kriegsführung als solche abstrakter wurde und, wie Köppen konstatiert, »jenseits von Erfahrungswirklichkeit wie moralischer Wertung [...] zu kontemplativer Betrachtung« (Köppen 2009b, S. 187) einlud. Andererseits konnte diese distanzierte Betrachtungsweise insofern in Nähe umschlagen und die Betrachter*innen als Betroffene adressieren, als die mediale Sichtbarmachung eines menschenleeren Schlachtfelds die plötzliche Vernichtungsgewalt und Vehemenz der Angriffe bedrohlich nahe vor Augen führte und zeigte, dass sie nunmehr jeden (be)treffen könnten (vgl. Köppen 2005, S. 9).

ZUR (DE-)KONSTRUKTION DES DOMINIERENDEN BLICKS IN *VIEW FROM ABOVE* UND ZUR NOTWENDIGKEIT, GESCHICHTE SUBJEKTIV ZU ERZÄHLEN

Die Videoarbeit *View from Above* von Hiwa K macht eine ausdrückliche Referenz auf Bildformulierungen des Ersten und Zweiten Weltkriegs. Dennoch – so möchte ich im Folgenden darlegen – wird trotz einer gewissen Ähnlichkeit zu historischen Bildern in Hiwa Ks künstlerischem Material keine Gleichsetzung hergestellt. In der Arbeit entsteht insbesondere eine Spannung zwischen dem Distanz-Nähe-Verhältnis. Das Abfahren der »genarbt« Fläche der kriegszerstörten Stadt mit der Kamera vollzieht dabei eine Verschiebung in der Betrachtungsweise von im kollektiven Bildgedächtnis existierenden Luftbildern – und zwar insofern, als die Kamera die Fläche in Slow Motion abfährt. Durch die ruhige, abtastende Kameraführung, die sachlich-dokumentarisch bleibt, ist zwar der Kriegszerstörungszusammenhang über den Bildgegenstand aufgerufen, wird jedoch als solcher nicht dramatisiert. Wir haben es in der Videoarbeit mit einer Abbildungsweise zu tun, die sich zeitweise zwar der Bildsprache eines dominierenden Blicks »von oben« bedient, die jedoch durch Langsamkeit und filmische Dehnungen der