

BOMBENKRATER.

ZUR ARCHÄOLOGIE EINES GEGENWÄRTIGEN MEDIENPHÄNOMENS

Der Reichtum des Krieges: Bilder

Vor nichts möchte man so sehr die Augen verschließen wie vor den Szenen des Krieges, in denen moralische Kälte, perverse Abgründigkeit und Macht ausgelebt werden. Dennoch sind die Blickmedien, die noch das Dunkelste zu erhellen vermögen, und Krieg nicht mehr ohne einander denkbar. Medien werden im Krieg eingesetzt für Aufklärungs-, Propaganda- und Täuschungszwecke. Und auch die soldatischen Amateurfotografen bringen Bilder von den Kriegsschauplätzen nach Hause und zeigen Ansichten ihrer Reise ins Herz der Finsternis, die manchmal wie ein amüsanter Ausflug erscheint. Ehrwürdig in dem schmutzigen Geschäft ist der Kriegsphotograf, der dokumentiert, das ethische Gesetz vertritt, zuweilen das Elend in Kunst verwandelt. Die Ikonografie der Kriegsphotografen hat sich motivisch reichhaltig entwickelt: Landschaften der Zerstörung, der Krieger als Held oder als Verbrecher, der Tote, die unschuldig Leidenden, das Schlachtfeld, die Arbeiter des Krieges, der Soldat als Privatmensch, die Enthusiasmierten, die Frauen und Kinder oder das panoramatische Schlachtenbild. Sieht man von den technologischen Bildern ab, die dem pragmatischen Nutzen der Kriegsführung dienen, changieren die Szenen zwischen Spektakel und Pathos, zwischen Heroik und Schock. Die Kriegsphotografie beweist in ihren authentischen Momenten das Ethos der Fotografie: dass das Ereignis gezeigt werden kann, dass es Zeugenschaft gibt – auch wenn im politischen Interessenkampf die Bilder für konkurrierende Wahrheitsproduktionen funktionalisiert werden.

Der Reichtum der Bilder: Visuelles Unbewusstes

Der Krieg hat im Verlauf seines historischen Wandels immer auch neue Formen von Ereignishaftigkeit produziert. Die Bilder reagieren darauf. Ein modernes Phänomen, das man als Randerscheinung des

Krieges oder als Protoform des Krieges ansehen kann, ist der Anschlag. Seit einigen Jahren vergeht kaum ein Tag, an dem nicht irgendwo auf dem Globus Bomben zum Explodieren gebracht werden. Im Gegensatz zu organisierten staatsmilitärischen Aktionen, die mittlerweile oft von einem Riegel der Unsichtbarmachung umgeben sind¹, werden tagtäglich vor allem die (so genannten) terroristischen Aktionen mediennotorisch. Der einsame Kämpfer mit Autobombe², Mine oder als selbstmörderischer Sprengstoffträger vermeidet das traditionelle Schlachtfeld und begibt sich direkt ins Leben, in die Zivilisation, wo er Verwüstung anrichtet: vor einem Café, vor einer Polizeistation, auf einer befahrenen Straße, in einem Bus. Neben dem Fernsehjournalismus ist es in erster Linie die Pressefotografie, die als Zeuge der Anschläge auftritt und ihre Bilder in Print- und digitalen Kanälen verbreitet. Es ist oft bemerkt worden, dass die terroristische Form der Effektproduktion nur deshalb wirksam ist, weil die institutionalisierten Medien permanent Katastrophen- und Gewaltbilder nachfragen, produzieren und verbreiten. Die These lautet, dass es eine unabgesprochene Koalition aus Terror- und Medieninteresse gibt: Der Terrorist *beliefert* die Medienmaschine mit Ereignissen, die Maschine zahlt mit Aufmerksamkeit. Das ist die Logik des Austauschs. Damit ist allerdings nichts über die ästhetische Gestalt der in Umlauf gebrachten Bilder und nichts über ihre Mitteilungsfunktion gesagt. Vielleicht spielt die konkrete Bildaussage im alltäglichen, neu erschaffenen Kosmos der Informationen auch kaum noch eine entscheidende Rolle. Beim Rezipienten wird man eine Haltung finden, die keine Zeit lässt für eine eingehende Betrachtung der Bildästhetik und für das Lesen der singulären Aussage. 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 für eine Meldung, einen Artikel, einen Bericht. Diese Situation mündet in ein Paradoxon: Die mediale Ubiquität der Anschlagbilder generiert einerseits ein *Image* von Terrorismus und Gewalt. Andererseits verhindert der Strom aus halbbewusst wahrgenommenen Bildern die Erkenntnis, dass das ikonografische Uni-

-
- 1 Von staatlicher Zensur über Bildfälschungen bis zu gezieltem Mord an Bildjournalisten reicht das Repertoire der Bildkontrolle.
 - 2 Zur Geschichte der Autobombe: Mike Davis: Eine zündende Idee, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, Heft 21/2007, S. 10-12.



Abb. 13. Bagdad, 2004



Abb. 14. Gaza, 2003

versum nach bestimmten Gestaltungsprinzipien konstruiert wird. Sind diese Prinzipien aber deswegen *bedeutungslos*? Zunächst gewinnt man den Eindruck, dass das einzelne Bild eines Ereignisses nicht das Besondere hervorbringen muss, es soll vielmehr ein Reiz-Reaktionsschema bedienen. Das Schema der Bilder tendiert zu einer Widersinnigkeit: Es appelliert an das Wiedererkennen und das sofortige Vergessen. Aus diesem Umstand ist die These abzuleiten, dass es ein Visuell-Unbewusstes *zwischen* den Bildern gibt – ein Unbewusstes, das sich offen zeigt und das dennoch zu entdecken ist. Mit dem Begriff *Visuell-Unbewusstes* wird eine Unterscheidung markiert: Bekanntlich stammt der ähnlich klingende Terminus des Optisch-Unbewussten von Walter Benjamin, der damit eine Wahrnehmungsundeutlichkeit bezeichnete, die sich beim Betrachten von Fotografien auflöst. Mit einem Mal werden all die winzigen Partikel erkannt, die während des Vollzugs lebendiger Weltbetrachtung im informatorischen Rauschen unbeachtet bleiben.³ Die Fotografie bringt diese übersehenen Tatsachen zur Ansicht. Wenn nun vom Visuell-Unbewussten im Kontext massenmedialer Zerstreuung die Rede ist, dann ist damit das in die Reihen sich wiederholender Motive eingegrabene aber nicht wahrgenommene Gestaltungsprinzip gemeint. Wir sehen nicht nur ein Bild, sondern immer auch das Schema, das sich in jedem neuen Bild realisiert und aktualisiert. Genau diese Schematizität ist es, die auf einschmeichelnde Weise unsere Vorstellung eines Ereignisses prägt. Die Behauptung, dass es ein Muster gibt, besagt aber auch, dass es eine Geschichte und eine Semantik geben muss, die zur Patternbildung geführt haben. In dieser Geschichte mag Vergessenes, Verdrängtes liegen – das Reservoir des Unbewussten. In dem Verhältnis zwischen Aktuaisinn und Sedimentation des Abgelebten, zwischen Formbeharrung und Formwandel ist das moderne Bild des Anschlags zu untersuchen.

Schauen wir also auf das Jetzt. Welche Form, welches Muster zeichnet sich ab im Rauschen der Visualität?

3 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1972, S. 72.



Abb. 15/16. Flandern, 1917

Die Leere im Bild: Bildleere?

Der Archäologe der Aktualität beginnt in der Medienhalde zu graben – in Zeitungen, im Internet, in Bildarchiven. Er lässt die letzten Jahre passieren und findet die Tatorte: Israel, Irak, Afghanistan, Indonesien, Sri Lanka, Saudi Arabien, Algerien, Frankreich, Irland etc. Er versammelt die Bildartefakte, um Reihen oder Konstellationen, rhetorische Modelle und Sinnkomplexe zu erkennen. Bei der Durchsicht von Bildern mit zerfetzten Autos, eingerissenen Häuserfronten, Geröll und verstreuten Splintern entdeckt er dann ein sonderbares Motiv, das sich beständig wiederholt: der Bombenkrater.⁴ (Abb. 13/14, Abb. 33-36) Im Wust alltäglich publizierter Zerstörungsbilder liegt die Serie verschüttet. Wer den zentralen Beschreibungsbegriff für das Genre gefunden hat, kann diese Serie schnell ans Tageslicht befördern, indem er die Bildsuchfunktion einer Internet-Suchmaschine nutzt oder im Online-Archiv einer Bilddatenbank für Pressefotografien sucht. Mit einem Klick zeigt sich das Muster befreit von der Singularität der konkreten Ereignisse. Das Archiv gibt Bild für Bild frei und offenbart die Attraktion ikonografischer Ähnlichkeit. Die elektronische Suche bestätigt die Vermutung, dass sich in den letzten Jahren das Genre der Kraterfotografie in eine produktive Phase gekommen ist. Die empirische Dichte der Kraterfotografien aus dem Krieg nimmt mit den neuesten Konflikten drastisch zu.⁵

Der erste Eindruck, den die Serie vermittelt, ist Tristesse und Trivialität. Gerade in der Serialisierung offenbart sich die Kraterfotografie als Antithese zur pathetischen Wahrhaftigkeitsfotografie. Weder sehen wir die Opfer noch die Täter; weder ausgestelltes Leid noch überhöhtes Heroentum. Der Fokus auf das Loch blendet weitgehend das Umfeld mit seinen individuellen Bewohnern und seinen kulturellen Eigenheiten aus. Das Foto kann nichts sagen über die Gründe und Hintergründe des Ereignisses; ja, nicht einmal als beeindruckendes Ruinenbild stellt es sich dar, das als Anklage den Bildsinn adeln würde. Baustellenästhetik. Sachliche Notate von Lö-

4 Mein Dank gilt Frank Wache (Hamburg), der mich auf das Phänomen hingewiesen hat.

5 Bei Eingabe des Suchbegriffs *bomb crater* auf der Internetseite der Bildagentur Gettyimages ergibt sich folgendes Ergebnis: 1967-1984: 3 Bilder; 1989-1997: 6 Bilder; 2001-2004: 50 Bilder; 2004-2008: 228 Bilder. Stand: 20. Mai 2008.

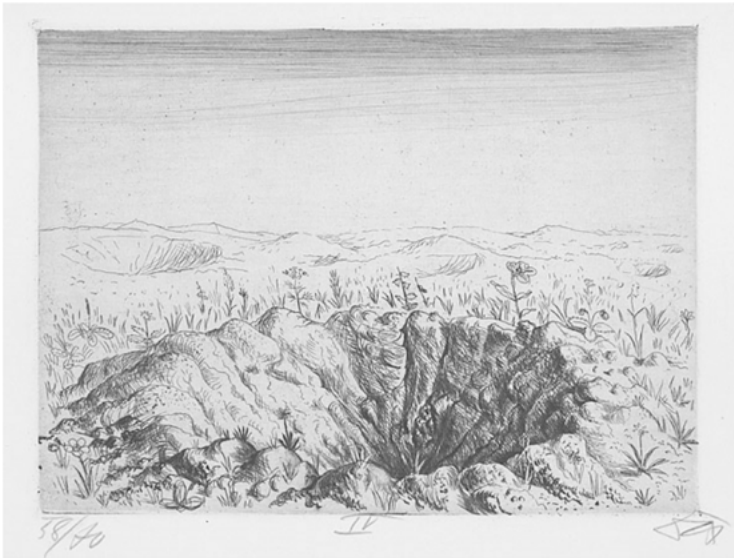


Abb. 17. Otto Dix: *Granattrichter mit Blumen*, 1916



Abb. 18. Jacques Villon: *L'entonnoir en Champagne*, c. 1917

chern in der Erde – mal mehrere Meter tief oder nur ein Riss in planierter Straße – das ist alles. Leere Bilder.

Mit den Kratern, die die terroristischen Einzelkämpfer in die Erde gesprengt haben, kommen auch jene in den Bildfokus, die die Bombenwerfer aus den Flugzeugen und Fahrzeugen staatsmilitärischer Machthaber verursacht haben. Eine Konkurrenz der Zerstörungswut, ein phallisches Prahlen mit Wirkungen? Jenseits psychologischer Spekulation über die morbiden Motive der Angreifer scheint es einen Sog des Motivs zu geben, dem die Agenturfotografen folgen. Für sie geht es offenbar darum, den Ort des Krieges zu finden und aufsuchen. Der Krater, jenes Aushöhlen der Erde und Abräumen von Leben und Kultur – soll er zum Symbol der Destruktivität, zum stillen Mahnmal werden? Man muss daran zweifeln. Die Bildlegenden wiederholen, was so offensichtlich ist, und reichern das Bild mit kalt-sachlichen Informationen über Ort und Zeit der Explosion, Opferzahlen, Art des Sprengstoffs, Kratermaße an. Die journalistische Sachlichkeit der informatorischen Rahmung entwertet das Bild geradezu in seiner Funktion. Diese schrumpft zu nichts anderem als der impliziten Aussage: Es gab das Ereignis. Das Foto als Beglaubigung. Es vermag – auf den ersten Blick – nichts zu zeigen, was nicht auch gesagt werden kann. Aber noch ein Mangel ist festzustellen. Wie bereits erwähnt, tritt die Fotografie seit ihrer Erfindung mit einer einzigartigen Tugend auf; sie gilt als Beobachter des Zeitpunkts. Sie ist, wie Roland Barthes schreibt, eine Uhr zum Sehen.⁶ Mit den Anschlagbildern offenbart sich jedoch ein systematisches Fehlgehen, ein Versäumen des Ereignisses. Die Fotografie ist nur noch Zeugin einer Wirkung. Das Ereignis – die verwüstende Aktion – entgeht ihr. Das Zeigen der Effekte mag aufgrund der Kraterausmaße eindrucksvoll sein oder auch komisch-marginal, weil die Bombe der Erdoberfläche kaum mehr als einen Kratzer zugefügt hat. Doch gibt es, so der Anschein, über diese kaum news-würdig zu nennenden Inhalte hinaus keine Dimension im Bild, die sein Aufscheinen im Kontext einer Zeitung notwendig machen würde.

Bildgeschichte: Krieg als Bildgenerator

Der Tatbestand, dass mit den neuen Formen protokriegesischer Auseinandersetzungen das Genre der Kraterfotografie an Prominenz gewonnen hat, mag zu der Ansicht führen, in ihr eine situationsan-

6 Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt/M. 1989, S. 24.



Abb. 19. Nugent Welch: Mine Crater, Fontaine, 1918



Abb. 20. George Edmund Butler: A Mined Road, c. 1918

gemessene, jetztzeitige Bildform zu erkennen. Ihre Aktualität lässt jedoch leicht übersehen, dass sie auf eine Vorgeschichte rekurriert, die man in der Fotografie, Kunst und Literatur aufspüren kann. Bevor der spezifische Charakter der Agenturbilder verdeutlicht werden soll, ist auf diese Vorgeschichte einzugehen, um darzulegen, dass der Sonderbarkeitseindruck der modernen Fotografien epochale Erfahrungen verbirgt.

Erster Weltkrieg: Ich beginne mit einer Anekdote, die im ersten Moment merkwürdig erscheinen muss. Es geht um Gaëtan Gatian de Clérambault, der bekannt ist als Psychiater, als Lehrer Jacques Lacans und als ethnografisch orientierter Hobbyfotograf.⁷ Einer Legende zufolge soll Clérambault im Ersten Weltkrieg einer sonderlinghaften Tätigkeit nachgegangen sein. An der Heimatfront soll er es darauf abgesehen habe, die von feindlichen Bomben verursachten Krater möglichst frisch zu fotografieren.⁸ Leider sind Bilddokumente dieser Tätigkeit heute nicht mehr nachzuweisen. Elisabeth Renard, die Biografin Clérambaults, benutzt zur Beschreibung des fotografischen Objekts ein verballhorntes Deutsch und spricht von »les minnenwerfen«.⁹ Meint sie die Minenwerfer, das Minenwerfen oder die Verwerfungen, die die Minen verursachen? Die Legende mag zunächst die Exzentrik des Fotografen herausstellen; sie macht aber auf etwas aufmerksam. Im ersten großen Krieg entstehen eine neuartige Ereignishaftigkeit und ein neues Verhältnis von Waffe, Landschaft und Medialisierung. Die oft beschriebene moderne Kriegsführung mit ihren industriellen Potentialen zeitigte ganz neuartige Destruktionsmöglichkeiten. Die Traumatisierung der Erde ist in dieser Perspektive ein Analogon zur Traumatisierung der Kriegsteilnehmer, die mit ihren Schockerlebnissen in Scharen zu Patienten der Psychiatrie wurden. Auch wenn das singuläre fotografische Interesse Clérambaults heute nicht mehr zu rekonstruieren ist, es reiht sich in eine Tendenz der damaligen Zeit. Paul Virilio und Gerhard Paul sprechen vom ersten mediatisierten Krieg der Geschichte,

-
- 7 Gunnar Schmidt: Clérambault: Psychiater und Ethnofotograf, in: Fotogeschichte, Nr. 38, 1990, S. 39-51.
 - 8 Walter Seitter: Sieben Sätze zu Clérambault, in: Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft. Clérambault, Nr. 12, 1988, S. 87-92.
 - 9 Elisabeth Renard: Le Docteur Gaëtan Gatian de Clérambault, sa vie et son oeuvre 1872-1932 [1942], Paris 1992, S. 43.



Abb. 21. Muirhead Bone: The Great Crater, 1917



Abb. 22. Wytschaete, 1917

in dem sich eine »eigene Destruktionsästhetik«¹⁰ ausgebildet hat. Bereits 1930 hat sich Ernst Jünger ähnlich geäußert, der in einem Vorwort zu einem Band mit Erinnerungen und Bildern des Krieges bemerkt, dass es in der Geschichte keinen Krieg gab, der derart viele Dokumente hervorgebracht hat.¹¹ In der Vielzahl der Medien und Motive taucht als wiederkehrendes Bildthema auch das Schlachtfeld als Kraterlandschaft auf. (In diese Zeit fällt auch die Neusemantisierung des Wortes *Krater* im Kontext des Krieges.¹²) Sowohl fotografische Dokumente wie auch von Malern und Zeichnern gefertigte Bilder nehmen die Verwüstung ins Bild. (Abb. 15-24) An dieser sehr differenzierten Ikonografie, die vor allem in den künstlerischen Artikulationen über eine vielfältige Formsprache verfügt, fällt ein Charakteristikum auf: Die Bilder betonen die Entleerung. Auch wenn Menschen auf den Bildern erscheinen, sind sie kaum mehr als Vorbeiziehende, lediglich verschattete Randfiguren. Das Sprachklischee von der Mondlandschaft wie auch die zeitgenössische Bezeichnung des Schlachtfeldes als Niemandsland bezeugt diese Wahrnehmung, die in der Ikonografie reflektiert wird. Becca Weir hat am Beispiel literarischer Erlebnisberichte aus dem Ersten Weltkrieg gezeigt, dass die Erfahrung des Nichts und der Desorientierung in dieser als neu erfahrenen Landschaft dominiert. Von der absoluten Leere, von »billowing desert« oder »cratered nothingness«¹³ ist in den Zeitdokumenten die Rede.

-
- 10 Gerhard Paul: Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004, S. 107; Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Frankfurt/M. 1989, S. 156.
- 11 Ernst Jünger: Krieg und Lichtbild, in: ders., Das Antlitz des Weltkrieges, Berlin 1930, S. 9-11 [hier. S. 9].
- 12 In der englischen Zeitung *The Sphere* vom 10. Juni 1916 heißt es: »The general reader of war news has become familiar with a word which, from an occasional reference here and there, has come to be of constant occurrence in the news columns of all our daily papers. Every narrative includes the word, ›crater.‹ During the early days of field artillery and moving armies one heard little or nothing of this word of sinister import [...].«
- 13 Edmund Blunden und Wyndham Lewis zit. n. Becca Weir: ›Degrees in nothingness‹: battlefield topography in the First World War, in:



*Abb. 23. Looking into the depths of the tremendous crater
our mine fired at La Boisselle, 1916*



*Abb. 24. Examining fragments of shell in crater; buildings
wrecked by shell fire, 1916*

Die Erfahrung der Leere, der Orientierungslosigkeit, des vergangenen Infernos und der Apokalypse machen aus der Kraterlandschaft nicht nur ein Sinnbild der industriell-militärischen Destruktionsproduktion, die Wüstenhaftigkeit stellt eine moderne Form der Erhabenheit dar. In ihrer Paradoxie, das Unfassliche unglaublicher Energien zu verkörpern und diese Energie dennoch nicht zu zeigen, appelliert die abstrakte Landschaft an die Vorstellung, die im selben Zuge bilderlos bleibt.¹⁴ In der Menge der Bildquellen sind aus heutiger Sicht vor allem stereofotografische Aufnahmen auffällig, da diese Bildform weitgehend außer Gebrauch geraten ist. (Abb. 23/24) Wenn Ernst Jünger anmerkt, dass die Kriegsfotografien als Imaginationshilfe für diejenigen fungieren sollten, die an der Welt des Krieges nicht Teil hatten, dann mag man annehmen, dass gerade die Stereofotografie mit ihrer Plastizität diese Aufgabe zu erfüllen versuchte. Andererseits ist das dreidimensionale Bild eines Erdloches, das kontextlos an den Betrachter heranrückt, auch von dramatikloser Armut. Die berechnete Frage stellt sich, ob nicht aus der dokumentarischen Haltung, die aus den Fotografien spricht, ein konträrer Effekt entsteht, der Effekt der Unsichtbarmachung der Gewaltförmigkeit und des Kriegshorrors. Wie ein ikonografisches Gegenstück zur Realitätsillusion erscheint eine Fotografie, auf der ein Soldat einsam vor einem großen, mit Wasser gefüllten Krater steht. (Abb. 22) Unmittelbar ist man an Gemälde Caspar David Friedrichs erinnert, auf denen die Wanderer ihren Blick in die erhabene Landschaft richten. Überwältigendes Naturschauspiel, das im 18. Jahrhundert als sublim erfahren wurde, und modernes unvorstellbares Es-Geschehen mit dem Schrecken der Entleerung fügen sich zu einem Komplex.¹⁵ Was in dieser für die Ikonografie des Ersten Weltkrieges eher untypischen Fotografie als Verknüpfung von traditioneller Bildvorstellung und Neuigkeitslandschaft erscheint, kann

14 Ich recurriere theoretisch auf Jean-Francois Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38 (1984), S. 151-164.

15 Mit Blick auf das fotografierte Schlachtfeld hat Anton Holzer ebenfalls den Erhabenheitseindruck und den »sakralen« Charakter betont. Anton Holzer: Den Krieg sehen. Zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkriegs, in: ders. (Hg.), Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg 2003, S. 57-67 [hier: S. 62-63].



Abb. 25. Wesel, 1945



Abb. 26. Antwerpen, 1944

als Versuch gesehen werden, eine Anknüpfung für das Unfassbare zu bieten und es darüber fassbar werden zu lassen.

Letztlich muss es Spekulation bleiben, welche Bilder für die Zeitgenossen eine besondere affektiv-erlebnishaft Qualität besessen haben. Die weiterführende Frage ist allerdings zu stellen, ob sich die ikonografisch reproduzierte und transportierte Traumatisierung in die kollektive Erinnerung eingeschrieben hat? Es ist ein makaberer Umstand, dass mit dem Zweiten Weltkrieg eine Wiederholung der militärischen Landschaftsgestaltung erfolgte, einschließlich der dazugehörigen medialen Begleitung.

Zweiter Weltkrieg: Waren es im Ersten Weltkrieg die freien Flächen der Schlachtfelder und die Dörfer, die in Mondlandschaften verwandelt wurden, sind es im zweiten Krieg die Städte, vor allem in Deutschland, die durch Fliegerangriffe verkratert werden. Ernst Jünger hatte es 1930 vorausgesehen, dass sich die Maschinen in die Luft erheben werden, um sich die Nervenzentren der Moderne als Ziel zu nehmen.¹⁶ Wieder ist es das Bild einer Landschaft der Menschenlosigkeit, das in Fotografien und Texten ausgestellt wird. Kurt Vonnegut hat, basierend auf persönlichen Erfahrungen, die ersten Eindrücke nach der Bombardierung Dresdens beschrieben. In seinem Roman *Schlachthof 5* wiederholt die Schilderung, was bereits nach dem Ersten Weltkrieg geschrieben worden war:

»Niemand sprach viel, als die Expedition die Mondlandschaft überquerte. Es gab nichts Angemessenes zu sagen. Eines war klar: Man nahm einfach von jedermann in der Stadt an, dass er tot war, gleichviel um wen es sich handelte, und dass jemand, der sich in ihr bewegte, einen Fehler im Muster darstellte. Es sollte überhaupt keine Mondmenschen geben.«¹⁷

Die ehemalige Stadtlandschaft als Mond, Muster, Stille: In einer Luftaufnahme der Stadt Wesel aus dem Jahr 1945 werden die Eindrücke, die Vonnegut literarisch darstellt, auf drastische Weise anschaulich. (Abb. 25)

Aber es ist eine andere Bildform als das Luftbild, die das vergangene Geschehen einzufangen sucht und die die Gestaltung der

16 Jünger: Krieg und Lichtbild, S. 10.

17 Kurt Vonnegut: *Schlachthof 5* [1969], Reinbek bei Hamburg 2007, S. 175.



Abb. 27. Langley/Norfolk, 1940



Abb. 28. Standbild: Heimat. Eine deutsche Chronik, 1984

aktuellen Agenturfotografie Vorbildet. Nicht der panoramatische Blick, sondern der Nahblick auf und in den singulären Krater wird zur dominanten Einstellung. Diesen Blick hatten im Ersten Weltkrieg vor allem die Künstler eingenommen. Mit den fotografischen Darstellungen des Zweiten Weltkrieges kommt aber ein neues Element hinzu: der Schaulustige, der Betrachter des Kraters. (Abb. 26/27) Wie prägend diese Motivgestaltung ist, mag man daran ablesen, dass Edgar Reitz in seinem Film *Heimat. Eine deutsche Chronik* eine Szene integriert hat, in der die Zusammenkunft vor dem Krater, die fotografische Fixierung und der visuelle Erinnerungsakt geschildert werden. (Abb. 28) Im Filmskript heißt es:

»Mitten in einem Feld hat es einen großen Bombentrichter in die Erde gerissen. An diesem Morgen haben sich mehrere Dorfbewohner, darunter auch die Kinder, um den Trichter herum eingefunden. [...] Die Dorfbewohner interessieren sich nur für den Bombentrichter. Eduard kommt mit seiner Leica hinzu.

EDUARD: »Mensch, der ist ja noch größer als der in Gehlweiler. Da ist ja schon Wasser drin. (zu einem Dorfbewohner) Ja, stell dich mal in die Mitt. Ich mach ein paar Aufnahme von euch. Kommt mal mehr in die Mitt. Mutter! Glasisch Karl! Komm Mäthes-Pat! Kommt all mehr in die Mitt. So! Ja, schaut nur all richtig in den Trichter. Groß genug ist er ja. Ja, schaut ihn euch nur an.«

Die Schabbacher versammeln sich vor dem Trichter und Eduard drückt ab.«¹⁸

Reitz stellt mit dieser Szene das Moment des Außergewöhnlichen dar und zeigt den Fotografen als Regisseur, der die Blicke seiner Darsteller und damit die Aufmerksamkeit auf das Innere des Trichters lenkt. Wir erfahren allerdings nicht, was diese Blicke sehen oder sehen sollen. Sie bleiben ebenso rätselhaft wie das Erlebnis, das das Schauen begleitet. Vorerst soll es bei dieser Beschreibung bleiben, der Blick in die Leere wird weiter unten noch zur Debatte stehen.

Nach den Weltkriegen: Nachdem die ultimative Bombe über Japan abgeworfen war, setzt sich der Krieg nach 1945 fort – nun im Zustand der Kälte. Allerdings erfordert das Wettrüsten heiße Versuche.

18 Edgar Reitz: *Heimat. Eine deutsche Chronik* (Filmskript), in: www.heimat123.de/download/h1db_d.pdf, S. 181, 30.7.2008.



Abb. 29. Trinity Test, 1945



Abb. 30. Sedan Crater, Nevada, 1962

Es sind vor allem medientrchtige Atomwaffenversuche, die die Zerstörungspotentiale wieder und wieder verdeutlichen. Die aufschießenden Atompilze werden dabei als die spektakulären Bilder der Macht veröffentlicht. Doch hinterlassen diese Explosionen auch riesige Krater in Wüsten und auf Atollen. Der wahrscheinlich größte noch existierende ist der Sedan Crater, entstanden 1962.¹⁹ (Abb. 30) Er ist bis heute ein Ausflugsziel und wurde 1994 ins *National Register of Historic Places* aufgenommen. Im Vergleich zu einem Krater aus den ersten Versuchen im Jahre 1945 (Abb. 29) ist er mit seinen 390 Metern Durchmesser und 182 Metern Tiefe ein Gigant der Leere.

Die ambivalente Faszination für das künstlich erzeugte Erdloch und die offizielle Historisierungshandlung deuten auf einen Wandel in der Semantik der Kriegskrater. Es scheint, dass die ursprüngliche Schreckenserfahrung einer Überarbeitung weicht, die das Loch als Denkmal einer Epoche installiert. Dieser Tendenz ist auch der Landschaftsfotograf Richard Misrach mit seinem Projekt *Bravo 20 – Bombing of the American West* gefolgt. Misrach hatte eine Expedition in einen Teil der Wüste Nevadas unternommen, den die amerikanische Marine seit 1952 als Testgelände für hochexplosive Bomben nutzte. Der Zustand des Terrains – Bravo 20 genannt – wurde von Misrach farbfotografisch dokumentiert. Man erkennt in den Bildern den versierten Landschaftsfotografen. Einen Teil des Bildkorpus bilden Kraterfotografien, die unter Misrachs Blick fast schon den Eindruck von harmonischer Farbfeldmalerei vermitteln. (Abb. 31/32) Die misrachschen Wüstenfelder haben keine Ähnlichkeit mit den zerstörten Kulturlandschaften des Ersten und Zweiten Weltkrieges. Letztlich kommt darin auch die ambivalente Intention zum Ausdruck: Misrach möchte die Verletzung der Natur durch das Militär anklagen und gleichzeitig die Schönheit der Landschaft zeigen. Der Fotograf formuliert seine zwiespältige Faszination in einer bemerkenswerten Formulierung: »The landscape boasted the classic beauty characteristics of the desert. It was also the most graphically ravaged environment I had ever seen.«²⁰ Seine Formulierung »graphically ravaged« offenbart seine ästhetische Einstellung. Die Land-

19 1954 riss eine Wasserstoffbombe einen 1,5 Kilometer breiten Krater in das Bikini-Atoll. Dieser Krater ist inzwischen zugeschüttet worden.

20 Richard Misrach, Myriam Weisang Misrach: *Bravo 20. The Bombing of the American West*, Baltimore 1990, S. xiv.



Abb. 31/32. Richard Misrach, 1990

schaft wird als Zeichnung visioniert, in der ihre Materialität zugunsten der Anschauung zurücktritt. Da Misrach die Bilder als Werbematerial für die Initiierung eines Nationalparks einsetzt, der als Gedenkstätte und Mahnung gegen militärischen Missbrauch von Land dienen soll, mag die künstlerische Haltung angemessen sein. Die Bilder in ihrem politischen Anliegen versuchen, die Schönheit der Landschaft und ihre Zerstörtheit im gleichen Moment darzustellen.

Der Blick in den Krater: Medienkritik

Kommen wir nach diesen Umwegen auf die gegenwärtige Bombenkraterfotografie zurück. Die Vorgeschichte lässt die Möglichkeit zu, in ihr die Spuren des Visuell-Unbewussten zu erkennen. Sie ruft in ihrer Formanalogie die Apokalypsen der Vergangenheit zurück, zeigt auf die Vielzahl der Bilder, die in Büchern, Archiven, Ausstellungen gesehen und nicht gesehen werden. Die Wiederaufnahme der Bildwelt des Zweiten Weltkrieges mag in einer vergleichbaren Grundkonstellation begründet sein: Der Terror spielt sich im Nahbereich der Städte ab, nicht auf den entlegenen Schlachtfeldern, wo die Profis des Krieges agieren.

Welche verschütteten Erinnerungsbilder auch aufgerufen oder verborgen bleiben, die gegenwärtigen Fotografien sind nicht allein mit dem geschichtlichen Rekurs zu erklären, sind mehr als Sendboten des Visuell-Unbewussten. In ihnen bleibt das Rätsel präsent, warum sie den Blick anziehen. Was soll der Betrachter sehen, wenn er in die Höhlung des Kraters schaut?

Ein Perspektivwechsel ist vorzunehmen und das Nichts nicht als Nichts, sondern als Sinn, als Metainhalt anzuerkennen. Damit könnte ihm ein Kritikpotential zugemessen werden. Diese These ist zu erläutern:

Die Struktur der Bilder ist so einfach, wie in der Wiederholung mythisch konnotiert. Am Horizont der Bilder sehen wir die Welt der Menschen, dann den Rand, der zwischen Leben und Zerstörung die Grenze zieht, und schließlich das Loch. Das Setting wäre nicht aufgeladen, hätten es die Fotografen nicht darauf abgesehen, auf fast allen Bildern Schaulustige (oder sollen wir sie Schautraurige nennen?) mit abzubilden. Zumeist versammeln sich die Menschen auf dem Rand, den Blick meditativ in das Loch versenkt. Nur selten sieht man jemanden, der sich in die Mitte der Leere wagt. Als erfordere es besonderen Wagemut, ins Zentrum verrauchter Kraft zu treten. Die Fotos inszenieren damit nicht eine simple materielle Gege-



Abb. 33. Beirut, 2005



Abb. 34. Bagdad, 2004

benheit, es ist, als wäre dem Stück aufgerissener Erde eine Magie eigen, eine Kraft, die wie der Nachhall der Explosion im Unsichtbaren sich fortsetzt und die die Menschen auf Distanz zu halten vermag. Ein heiliger oder unheiliger Ort? Das Starren in die Leere hat etwas Fassungsloses. Man gewinnt den Eindruck, dass am Ort des Nichts ein Warten waltet, ein Warten auf die Erscheinung oder auf die Erkenntnis. Die Betrachter in ihrer fotografischen Starre erscheinen wie Andächtige. Darin werden sie zu Blick-Stellvertretern, zu Doppelgängern des Fotografen und schließlich des Bildbetrachters, der darüber sinniert, was hier geschah. Welches Bild also wird an Ort und Stelle der Explosion gesucht? Das Bild des Vergangenen, der heilen Landschaft? Das Bild der Täter, die sich oft in der Explosion selbst ausgelöscht haben? Das Motiv für den Angriff? Das Bild der Explosion selbst und ihrer Kraftentfaltung? Das Bild dessen, der getroffen werden sollte?

Das Loch ist das leere Grab. Nicht einmal verschluckt, sondern ausgelöscht und vertrieben sind die Opfer. Thomas Mann, am Ende des Romans *Der Zauberberg* den Ersten Weltkrieg als Schlusszene setzend, beschreibt die Auslöschung im Aufreißen des Bombenkra-
ters:

»Das Produkt einer verwilderten Wissenschaft, geladen mit dem Schlimmsten, fährt dreißig Schritte schräg vor ihm [Hans Castorp] wie ein Teufel selbst in den Grund, zerplatzt dort unten mit gräßlicher Übergewalt und reißt einen haushohen Springbrunnen von Erdreich, Feuer, Eisen, Blei und zerstückeltem Menschentum in die Lüfte empor. Denn dort lagen zwei, – es waren Freunde, sie hatten sich zusammengelegt in der Not: nun sind sie vermengt und verschwunden.«²¹

Allenfalls die professionellen Spurensucher finden noch Hinweise in den mikroskopischen Fundstücken. Für den Betrachter wird das Loch zur Projektionsfläche oder zur Erprobung der Vorstellungskraft. Wo diese versagt, übt es dennoch einen Sog für den Blick aus, der sich in einen unheimlichen Ort versenkt. Unheimlich ist er deshalb, weil er sich – nach einem Wort Sigmund Freuds – als einer erweist, an dem man sich nicht auskennt.²² Im Rücken das Bekannt-

21 Thomas Mann: *Der Zauberberg*, Frankfurt/M. 1996, S. 983.

22 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. IV, Frankfurt/M. 1974, S. 241-274 [hier: S. 244].



Abb. 35. Kirkuk, 2005



Abb. 36. Mosul, 2004

te, vor sich die Verwüstung, ein aufgerissener Schlund, der bereits seine Opfer verschlungen hat. Das Unheimliche provoziert den Wunsch nach dem versteckten Heimlichen, nach dem, was vertraut ist und Sicherheit vermittelt. Die Reihe *Andächtiger – Fotograf – Bildbetrachter* verstärkt den Blick, der nach dem verlorenen Bild sucht. Ein staunender Blick, ein trauernder Blick? Das Spektakel ist jedenfalls vorbei.

Es ist erstaunlich, dass hinter der Masse singulärer Ereignisse, dieses Bild-Modell des gesenkten Blicks in das Loch dauerhaft fortbesteht und eine globalisierte Bildform geworden ist.

Riskieren wir eine Allegorisierung des Genres: Die umfassende Abwesenheit im Foto reflektiert auf eine allgemeine Krise des Bildes – insbesondere 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. Jedem Bild kann man mit (un)heiligem Schauer entgegentreten, um in ihm der Leere zu begegnen. Das Bild täuscht Fülle vor, ist aber letztlich ein Loch.

Georges Didi-Huberman hat zwei Modelle des Ausweichens vor der Leere beschrieben, die wir hier veranschlagen und als Formen des Umgangs im medialen Milieu wiedererkennen können. 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 woanders gefunden wird, in der Imagination.²³

Beide Möglichkeiten der Beruhigung verweigern vielleicht die Kraterbilder. Ihre ungewöhnliche Andächtigkeit widersteht der geschwätzigen Informationswand, sie können darauf hinweisen, dass es etwas gibt, das nicht leicht zu beantworten ist.

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

Idyllischer Nachklang?

1971 erscheint ein Buch der amerikanischen Naturkundlerin May Theilgaard Watts, das den wissenschaftlichen Geist einer vergangenen Epoche atmet. Die Forscherin durchwandert die Landschaften Europas und beschreibt das, was sie sieht. Wie ein Forscher des 18. Jahrhunderts beobachtet sie die Welt und verhält sich auch medial entsprechend. Mit dem Zeichenstift überträgt sie Pflanzen, kleine Erdstücke, Landschaften aufs Papier. Kein Fotoapparat scheint in ihrem Gepäck zu sein. Im Kapitel über Großbritannien findet sich unter »A Vocabulary of the British Landscape« der Eintrag »Bomb Crater«. In London entdeckt sie noch Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs Bombenkrater. Selbstverständlich findet die Naturkundlerin nicht mehr die Wüsten und Mondlandschaften, sondern ökologische Nischen. Im Blick der Naturkundlerin haben die deutschen Bomben die Zivilisationsschicht beiseite geräumt und die Erde »kultiviert«.²⁴

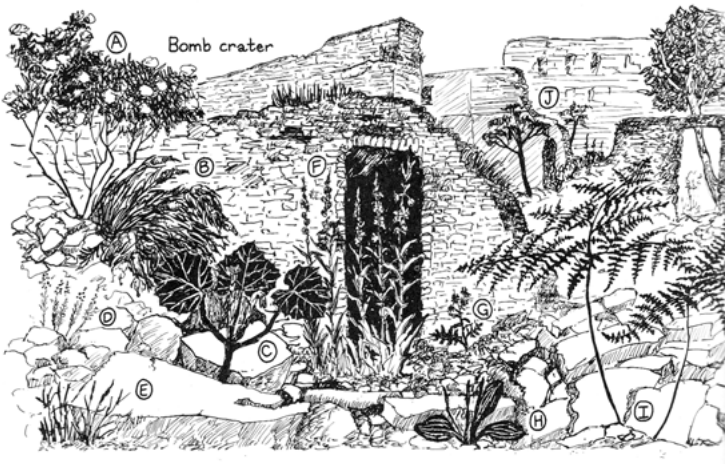


Abb. 37. May Theilgaard Watts, 1971

Tatsächlich benutzt sie dieses Wort: *cultivated*. Die Bombe als Gärtner der Natur, der dafür gesorgt hat, dass Luft und Sonne und Samengut ihr produktives Tun im Erdreich entfalten konnten. Und so kann sie den natürlichen Reichtum in der Flora und Fauna be-

24 May Theilgaard Watts: *Reading the Landscape of Europe*, New York, Evenstone, San Francisco, London 1971, S. 277.

schreiben, der sich seit dem Kriegsende in den Kratern entwickelt hat: »One bird, the black redstart, found the City much improved by the bombs.«²⁵ Eine Zeichnung zeigt eine romantische Ruinenszene (Abb. 37) – und Theilgaard Watts lässt der Vorstellung Raum, dass die Stadt eine Waldlandschaft hervorbringen könnte, wie sie die Römer einst an gleicher Stelle vorgefunden haben. Doch tritt der Schmutz der Stadt und die Betonarchitektur als Opponent dieser Tendenz auf. Sie sieht die moderne Stadt wachsen, unterbricht gleichwohl ihren Traum nicht und sieht die Bäume, die Schmetterlinge und Vögel zurückkehren, wenn einmal in unnennbarer Zukunft ein neuer »blitz« die Stadt heimsuchen und die Spezies *Mensch* verschwunden sein wird.

Die sonderbare Mischung aus Beobachtung und Fantasie, der pessimistische Ton den Menschendingen gegenüber und die Euphorie beim Anblick der lebendigen Produktivität der Natur mag man als reaktionäres Romantikertum klassifizieren, wie man es auch in der Literatur der Moderne findet.²⁶ Der Text von Theilgaard Watts ist darüber hinaus als Symptom zu lesen. Im Kontext der Kraterfotografie, auf der sich ein Blick einschreibt, der mit einer Erfahrung nicht recht zu synchronisieren ist, stellt sich das Phantasma als Heilversuch dar. Die Psychoanalyse hat die Wunde in der Symbolisierung, also die Unmöglichkeit, ein Erlebnis in die Logik des Verstehens und Fühlens zu integrieren, als Ursache für die halluzinatorische Tätigkeit dargelegt. Man muss sich nicht auf das Terrain der Individualdiagnostik begeben, doch erscheint die Umdeutung der Katastrophe durch die Naturkundlerin in ein Idyll als Analogon zur Realitätsverwerfung.²⁷ Das Loch in der Erde verwandelt

25 Ebenda, S. 279-280.

26 Siehe z.B. das Kapitel »An Island« in D.H. Lawrence' *Roman Women in Love* (1920), in dem dieser Antihumanismus Thema ist.

27 In einer benjaminschen Denkfigur haben Oskar Negt/Alexander Kluge das Bild der Explosion genommen, um die Problematik der Vorstellbarkeit von Realitätsverhältnissen zu diskutieren. In illustrativer und ironischer Funktion haben die Autoren zwei Krater-Abbildungen aus dem Ersten Weltkrieg dem Text beigegeben. Alexander Kluge, Oskar Negt: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt/M. 1981, S. 348, 349, 354. Zur Denkfigur Walter Benjamins siehe auch S. 104 in vorliegendem Band. Den Hinweis auf OskarNegt/Alexander Kluge verdanke ich Axel Doßmann (Berlin).

sich in wucherndes Leben, das stärker ist als jede Destruktion, ja, die Destruktion ist es, die das Leben bewirkt. Damit versucht die Naturliebhaberin vielleicht, einen Schmerz und eine Verstörung zu lindern – und ist der Erfahrung der Leere doch ganz nah. So *verkehrt* ihr Text erscheinen mag, im Kontrast mit den Fotografien kommt die Abwesenheit von Emotionalität auf ihnen erst zu Bewusstsein. Theilgaard Watts halluzinatorische Betrachtung der Bombenkrater belegt, welche Wunde mit ihnen verursacht wurde.

