



Charlotte Klonk; Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden; Frankfurt/Main: S. Fischer 2017; 320 S., 82 s/w-Abb.; ISBN 978-3-10-397233-7; € 25

Das Thema des Buches *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden* ist von erheblicher Relevanz und Aktualität. Allerdings hatte bereits Lenin 1918 in einer hellsichtigen Studie darauf hingewiesen, dass Terror nichts anderes als eine Ausdrucksform der Publizistik darstellt – ein von der westlichen Bild- und Medienwissenschaft fast vollständig ignoriertes Topos. Daran knüpft die Berliner Kunsthistorikerin Charlotte Klonk, ohne es zu wissen, an. Ihr bildwissenschaftlicher Beitrag reiht sich ein in die seit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 (im

Folgenden als 9/11 bezeichnet), also seit fast zwei Dekaden, anschwellende Literatur zum Terror (20).

Die Autorin stellt fest, dass eine Terrorstrategie immer auch eine Bildstrategie ist und erläutert dies in fünf Kapiteln auf über 300 Seiten. Nicht „der Gewaltakt an sich“ zähle, „sondern die Bilder, die davon in Umlauf gebracht werden“ (11) – effektive Bildstrategien erhöhen den Erfolg der anarchistischen und terroristischen Täter. Schon 1974 stellte Brian Jenkins, von Klonk zitiert, fest: „Terrorismus setzt Betrachter voraus [...] Terrorismus ist Theater.“ (23) Dessen Bühnenbilder sind strukturiert durch bestimmte Bildschemata, die – laut Warburgs Topos der Pathosformel – archaische Gefühle auslösen. (14) Zumeist, so warnt aber die Autorin, ist der Effekt von Terrorbildern eher eine „Affektregulierung“ als eine „Konfliktlösung“ (220) – ein ethischer Aspekt, der im Schlusskapitel des Buches zur Sprache kommt.

Klonk zeichnet in ihrem Buch die mediengeschichtliche Entwicklung der Bilder des Terrors von der illustrierten Presse über die Sofortbildkamera bis hin zum Smartphone nach (237f.), auch behandelt sie den drastischen Medienwandel von den Holzdrucken und Stahlstichen des 19. Jahrhunderts zur Pressefotografie des 20. Jahrhunderts hin zu Liveübertragungen im Fernsehen seit den 1970er Jahren (65f.). Die Zeitspanne ihrer Untersuchung reicht von den 1880er Jahren bis zur Gegenwart. Nur gelegentlich erwähnt die Autorin tiefere historische Referenzen wie etwa die mittelalterliche Schandbildtradition oder den Typus des Kreuzigungsbildes, die vielen Täter- und Totenbildern inhärent sind. (135 und 195) Unnötig erscheint der einschränkende Hinweis, „wer hier also eine umfassende und lückenlose Rekonstruktion des modernen Terrors seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in der Bildberichterstattung erwartet, wird enttäuscht werden.“ (25) Umfassende enzyklopädische Studien sind aufgrund der Informationsfülle und der bibliografischen Überdosis in der Kunst- und Bildwissenschaft ohnehin nicht mehr möglich. Sinnvoll wäre es aber sicher gewesen, die historischen Referenzen aus der Zeit vor den epochenmachenden Terrorakten systematischer herauszuarbeiten.

Diese Epoche der Terrorakte beginnt mit dem anarchistischen Attentat auf Zar Alexander II. am 13.03.1881 in St. Petersburg, (Abb. 1, 35f.) das zu einem europäischen Presseereignis und zum Modell medialer Strategien für die folgenden Generationen von Terroristen wurde. (46) Die im selben Jahr einsetzenden irischen Anschläge in England erweiterten das terroristische Gewaltrepertoire vom Mord auf die „Zerstörung von bedeutenden Orten“ wie zum Beispiel Kasernen und Regierungsgebäude. (47f.) Auch führten die United Irishman (Clan na Gael) das Prinzip der Serienanschläge ein, welche die Bevölkerung in Angst versetzen sollten. (55) Diese Phase des späten 19. Jahrhunderts, in der die illustrierten Zeitschriften die gezeichneten und gestochenen Bilder des Terrors verbreiteten, beschließt die Autorin mit dem Exempel der anarchistischen Anschläge in Paris, von denen in den Illustrierten Bilder der Betroffenheit publiziert wurden und den Weg zu den späteren Live-Berichterstattungen andeuten. (56ff.) Dann macht Klonks Analyse einen Zeitsprung zunächst ins frühe 21. Jahrhundert und darauffolgend in die 1970er Jahre. Die Terroranschläge von Madrid am 11.03.2004 (81) und London am 07.07.2005 sind nicht als „Medienikonen“ (87) in das kollektive Gedächtnis eingegangen. Allerdings gab es im Londoner Fall die mediale Novität, dass ein Amateurhandyfoto (von der Evakuierung der U-Bahntunnel) als Titelfoto einer Zeitung publiziert wurde. (91)

Im Kontext islamistischer Terrorakte ragt Osama Bin Laden heraus, der 1999 auf einem FBI-Fahndungsplakat als freundlich lächelnder Araber porträtiert war, dann aber nach 9/11 nur noch als dunkle, schemenhafte Gestalt in der Presse erschien (157f.) und dessen Totenbild vom 02.05.2011 von der US-Regierung nicht freigegeben wurde. (160) Bin Ladens professionelle Selbstdarstellung in den Medien kann als ikonografischer Musterfall des islamistischen Terrorismus gelten: Seine Attribute, der weiße Turban, das Messer im Gürtel, der Ring mit einem in Silber gefassten schwarzen Stein, auch die goldene Robe, sind allesamt kodierte, visuelle Elemente – obgleich in der Vielfalt der strikt kontrollierten islamistischen Terror-Medienästhetik doch kein einheitliches ikonografisches Schema zu erkennen ist. (200ff.)

Mit dem global operierenden islamistischen Terrorismus bilden sich neue, andere Bildmuster heraus, so etwa die Hinrichtungen von Geiseln vor laufender Kamera, ausgeführt von schwarz gekleideten und maskierten Fanatikern, in Kombination mit martialischer Zurschaustellung der Waffen, Logos und Parolen. Obgleich solche Videoaufnahmen von der westlichen Presse nicht veröffentlicht werden, zirkulieren sie weltweit im Internet. (132f.) Dazu die klare These der Autorin: „Die Bilder sind hier nicht Ausdrucksmittel, sondern eigentlicher Zweck der Tötung. Das Opfer musste sterben, damit die Aufnahmen entstehen konnten.“ (134)

Bereits die Geiselnahme in der US-Botschaft in Teheran am 04.11.1979, bei der die US-Fahne verbrannt wurde, setzte visuelle Standards der ‚Geiselfoto-Ikonografie‘, deren Ursprung im lateinamerikanischen linksradikalen Terrorismus liegt (103 und 107) und die dann von der westeuropäischen „Stadtguerrilla“ (107) übernommen wurde. Klonk führt als Beispiele dafür die Fotos der Schleyer-Entführung vom September 1977 an, in denen der damalige Arbeitgeberpräsident als Geisel in einem „Demütigungsbild“ präsentiert wurde. (111) In diesem Fall ist mediengeschichtlich

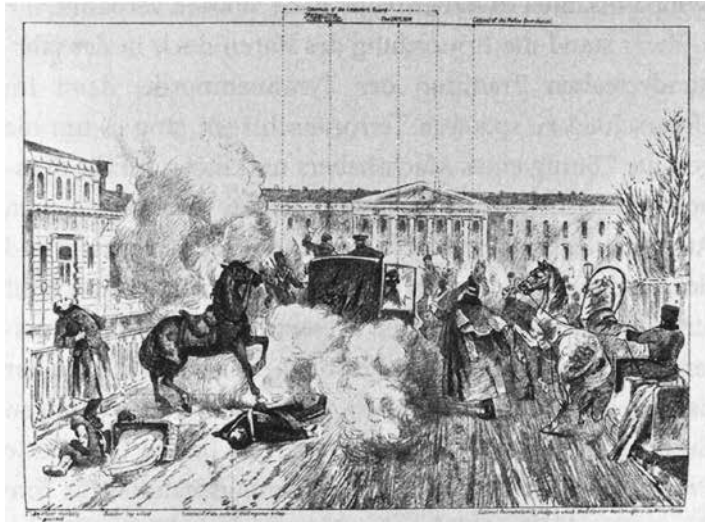


Abb. 1: Das Attentat auf Zar Alexander II. am 13. März 1881 (38)

der Einsatz von Polaroidfotos von Bedeutung; die RAF-Terroristen verwendeten außerdem die damals aufkommenden transportablen Videoaufnahmegeräte zur Verbreitung ihrer Botschaften. (130f.) Bildwissenschaftlich relevant ist in diesem Kontext auch, dass die Flugzeugentführungen, wie die der Lufthansamaschine ‚Landshut‘, die am 18.10.1977 in Mogadischu von der Eliteeinheit GSG 9 erstürmt wurde, (140–145) zum Stoff für Literatur, Film und Kunst wurden. (148f.)

Bei solchen Geiselnbefreiungsaktionen und Verhaftungen der Terroristen rückten die Gesichter und Körper in den Fokus der Bildberichterstattung. Klöckner führt hierfür das Foto des Münchener Olympia-Attentäters vom 05.09.1972 an, welches ein „vages Gefühl der Angst vor unbekanntem Tätern“ (155) hervorrief und das stereotyp konfiguriert wurde. Allerdings stellt die Autorin gerade im Modus des Fahndungsbildes eine große Vielfalt an Bildtypen fest. (170) Nicht immer sind es die Pressefotos, die auf den Fahndungsplakaten erscheinen, sondern auch private Fotos der Täter, Personalausweisfotos oder, später dann, auch die Aufnahmen der CCTV-Überwachungskameras.

Die exemplarischen Kapitel des Buches (II. *Nahe Bilder. Bombenattentate und Anschläge im späten 19. und frühen 21. Jahrhundert*, III. *Ferne Bilder. Geiselnahmen und Flugzeugentführungen seit den 1960er-Jahren* und IV. *Täterbilder. Vom Fahndungsfoto zum Propagandavideo*) bieten eine repräsentative Auswahl der Produktion, Distribution und Rezeption der Bilder des Terrors. Darin liegt die Stärke dieses narrativ angelegten Buches, das jedoch ein strikteres Lektorat verdient hätte. Oft kommt die Autorin nicht auf den Punkt: „Warum das so war, wird noch zu diskutieren sein“ – solche ankündigenden, aufschiebenden Formulierungen sind in den über 300 Seiten häufig zu finden. Bevor die Autorin zum Kernproblem, also ihrer bildwissenschaftlichen Expertise vordringt, werden oft lange Vorreden, ausschweifende Kontextualisierungen

und zahlreiche rhetorische Floskeln vorangestellt, welche die Lektüre erschweren und den Gedankengang verschleiern.

Auch ist es problematisch, dass Klonk im narrativen Fluss die Theoriebildung vernachlässigt. Die beiden konzeptuellen Rahmenkapitel I. *Einleitung* (11–32) und V. *Bildethik. Zum Umgang mit Terrorbildern* (213–249) bieten im Grunde kein abstraktes Verständnis des Themas, sondern sind weitgehend eine Aneinanderreihung von weiteren Beispielen, zum Teil mit Wiederholungen. So bleibt eine wichtige bildtheoretische Frage nach dem Evidenzcharakter (angesprochen auf Seite 28) ungeklärt. Immer wieder werden die Erklärungsansätze unterbrochen durch Verweise auf bereits behandelte Fallstudien, symptomatisch dafür sind solche Sätze: „Drei Beispiele mögen hier genügen“ (239). Statt präziser bildwissenschaftlicher Erörterungen bietet das Buch vor allem Zusammenfassungen bekannter Positionen der interdisziplinären Terrorforschung. Die Analyse der Schleyer-Entführung etwa besteht aus einer historischen Faktenübersicht ohne spezifische und detaillierte Bildanalyse.

Die Mobilität der Terrorbilder und deren vielfältige Wirkungen in unterschiedlichen Kontexten wird von der Autorin angesprochen, aber nicht wirklich erforscht. Begründet wird dies mit der Beschränkung auf eine historische Perspektive, (219) die aber dann doch nicht eingelöst wird, denn es werden kaum tiefergehenden Bildgenealogien und die ‚Wanderwege‘ der Motive erkundet. Es verwundert, dass die Autorin, die unter anderem an der Universität Hamburg Kunstgeschichte studierte, den Bildindex Politische Ikonografie des dortigen Warburg-Hauses nicht genutzt hat. So wären komplexere Interpretationen der politischen Bilder terroristischer Gewalt, deren vielfältige Kodierungen und ihrer widersprüchlichen Rezeption möglich gewesen. Scheinbar war dies der Autorin bewusst: „[U]nd es würde sich ohne Zweifel lohnen, die Archive daraufhin noch einmal gegen den Strich zu durchpflügen“ (88) – aber geleistet hat sie diese erhellende Arbeit nicht.

Auch medientheoretisch bleibt das Buch in seinen Ansätzen stecken. Zwar werden die aktuellen Debatten über die Medienökologie erwähnt, (221) aber nicht vertieft. Klonk zitiert einige Standardtexte zur Darstellung von Gewalt wie etwa Susan Sontags *Regarding the Pain of Others*¹, geht aber über deren Zusammenfassung und Wiederholung nicht mit eigenen Interpretationen hinaus. Vor allem in der Erörterung der medialen 9/11-Effekte kommt kaum ein neuer Gedanke hinzu, die interessanten Einsichten werden von anderen Autoren zitiert.

In ihren Reflexionen zur Bildethik behandelt Klonk auch nicht die aktuelle Emotionsforschung, wie sie etwa von der Trierer Politikwissenschaftlerin Marion G. Müller betrieben wird. Psychologische Aspekte wie Empathie und Hass werden gestreift, aber nicht konzeptuell ausgearbeitet. Zudem verwundert es, dass Horst Bredekamps *Theorie des Bildakts*² keine Erwähnung findet, noch nicht einmal seine zum Kern des Problems gelangenden Ausführungen zum ‚terreat terror‘ im Kontext der politischen Leviathan-Ikonografie.

1 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.

2 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.

Jedes Buch operiert zwangsläufig mit Reduktionen, immer kann nur ein Bruchteil der thematisch relevanten Literatur verarbeitet werden. Aber bei diesem Thema hätte man sich eine produktive Auseinandersetzung mit Hans Blumenbergs anregendem Buch *Schiffbruch mit Zuschauer*³ gewünscht, ebenso die Studien zur Theorie der Fotografie von Bernd Stiegler und anderen Autoren. So offenbart Klonks Interpretation eines interessanten Themas eine schwache Fundierung, die das im Buch präsentierte Gedankengebäude leicht ins Wanken bringt.

Im selben Jahr wie Charlotte Klonks *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden* erschien Sebastian Badens Buch *Das Image des Terrorismus im Kunstsystem*⁴, das einer weiteren Rezension vorbehalten bleibt.

PETER KRIEGER
UNAM, Mexiko-Stadt

3 Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/Main 1979.

4 Sebastian Baden, *Das Image des Terrorismus im Kunstsystem*, München 2017.



Kristin Böse; Von den Rändern gedacht. Visuelle Rahmungsstrategien in Handschriften der Iberischen Halbinsel (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 8); Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2019; 424 S., 73 farb. u. 110 s/w-Abb.; ISBN 978-3-412-50602-5; € 65

Buchpublikationen zur frühmittelalterlichen spanischen Buchmalerei sind eher selten. Umso mehr ist man erfreut, dass sich das vorliegende Buch einem speziellen Thema aus diesem Bereich widmet, nämlich den illuminierten Anfangs- und Schlussseiten von rund 30 nordspanischen Handschriften aus der Zeit um 900 bis zum Anfang des 12. Jahrhunderts. Kristin Böse betont, dass derlei Zierseiten, im Unterschied zu anderen Ländern, in Spanien in Handschriften der unterschiedlichsten Textarten anzutreffen seien. (120) Sieht man jedoch genauer hin, so ergibt sich ein etwas anderes Bild. Die von Böse am meisten diskutierten Beispiele kommen allein aus drei Gruppen, insbesondere aus der umfangreichen Gruppe der Handschriften des Apokalypse-Kommentars des Beatus von Liébana sowie aus einer Sammlung von Konzilsakten und dem westgotischen Zivilrecht in den beiden Handschriften des *Codex Albeldensis* und *Codex Aemilianensis* (Escorial, Biblioteca del Monasterio, Cod. d.I.2 und d.I.1). Dazu kommen noch einige Exemplare der *Moralia in Iob* Gregors des Großen und der *Ety-mologiae* Isidors von Sevilla. Auch die einleitenden und abschließenden Zierseiten dieser Handschriften, das Hauptthema des Buches, beschränken sich im Kern auf drei Motive: ein ganzseitiges Alpha und Omega zu Beginn beziehungsweise am Ende der Handschriften, ein verziertes Kreuz im Typ des Kreuzes von 808 im Schatz der