

mittels stillgestellter Gestik, Attributen, Präsenz, Stimme und Blicke. Damit schließen diese Analysen des modernen Kulturbetriebs an die frühneuzeitlichen Untersuchungen an, offenbaren langlebige Ikonografien und Parameter der Inszenierung.

Die *longue durée*, die der Sammelband abdeckt, erweist darüber hinaus insgesamt eindrücklich, wie insbesondere die Parameter Physiognomik, Inszenierung, Konstruktion und Maske über Jahrhunderte hinweg bestimmend für das Autorporträt bleiben und medienübergreifend Gültigkeit behalten. Dies kann der Leser auch durch die zahlreichen Abbildungen nachvollziehen, die in ihrer Prägnanz die Argumentationen der Texte vorzüglich unterstützen. Durch den interdisziplinären Ansatz, den die Gruppe der Autoren (Kunsthistoriker, Literatur- und Theaterwissenschaftler) einbringt, wird das Phänomen Autorporträt und speziell das Element Bildnis aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet. Dass hierbei auf eine übergeordnete Typologie verzichtet wurde, kommt der Variationsbreite der Beiträge nur zugute. Naturgemäß kann ein solcher Sammelband nur Schlaglichter auf ein so umfassendes Gebiet werfen, doch sind diese überzeugend gewählt und die Beiträge mit bekannten wie weniger bekannten Beispielen ebenso erhellend wie abwechslungsreich zu lesen. So schafft es der Sammelband, dazu anzuregen, weiter über das Phänomen Autorporträt zu reflektieren – das nächste Buch nimmt man nun aufmerksamer zur Hand.

CHRISTINA POSSELT-KUHLI
Hamburg



Eva Horn; Zukunft als Katastrophe; Frankfurt a. M.: S. Fischer 2014; 480 S.; ISBN 978-3-10-016803-0; € 24,99

Der vorliegende Band erhielt bereits die Weihen der bundesdeutschen Tagespresse-Rezensionen. Die gut geölte Verlags-PR-Maschinerie sorgte dafür, dass er umgehend von der *Frankfurter Rundschau* (12.7.2014), der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (12.8.2014) und der *Tageszeitung* (23.8.2014) zumeist positiv besprochen wurde. Die *Süddeutsche Zeitung* (25.6.2016) bot der Autorin zudem ein Interview an, in dem sie die „Krisenhaftigkeit der Welt, in der wir leben“, bestätigen und zugleich darauf hinweisen konnte, wie komplex Krisen wie der Klimawandel sind und welche aufklärende Funktion die Fiktion von Literatur und Film ausübt.

Es handelt sich also um ein offenbar diskursbestimmendes Buch. Dessen spezifische literaturwissenschaftliche Ausrichtung soll in dieser Rezension weniger zur Sprache kommen als seine transdisziplinären Dialogangebote hin zur Bildwissenschaft und Kunstgeschichte (siehe dazu auch die folgende Rezension des Hamburger Katalogbuchs *Entfesselte Natur*, S. 81–93).

In Zahlen ausgedrückt: Auf den 390 Fließtextseiten (ohne Anhang) werden neunzehn Referenzen von Film-Stills,¹ fünf Fotografien² sowie zwei Kunstwerke³ abgebildet. Die Textmasse übertrifft also die Abbildungen bei Weitem, was bei einem literaturwissenschaftlichen Buch nicht verwundert, wäre da nicht der Anspruch, auch die Bilder der Katastrophen zu deuten. Zu Beginn des Texts bespricht die Autorin den für das Thema paradigmatischen US-Film *I AM LEGEND* aus dem Jahr 2007 (8f.), ohne jedoch die bewegten und fixierten Bilder genauer zu betrachten, zu beschreiben und deren Wirkmacht zu interpretieren.

Die Auswahl der Filme in diesem Buch erscheint eher zufällig als systematisch und der globalen kommerziellen Vorherrschaft Hollywoods geschuldet. So werden herausragende umweltästhetische US-Filme wie *KOYAANISQATSI* (Godfrey Reggio, 1982), in denen die kontinuierliche Umweltkatastrophe als sublimale filmische Minimal Art dargestellt wird, unterlegt mit Minimal Music von Philip Glass, ignoriert. Europäische oder nichtamerikanische Katastrophenfilme und -dokumentationen sind aus dem Untersuchungsspektrum der Autorin weitgehend ausgeblendet.

Das Einleitungskapitel leistet zunächst eine solide erscheinende Konzeptarbeit, die den Bogen von Aristoteles' Dramentheorie (15) bis hin zu den eher populärwissenschaftlichen Thesen von Malcolm Gladwell zum „Tipping Point“ (17), also dem (dramatischen) Umschlagsmoment, spannt. Kernthema von Horns Beitrag zur Katastrophenanalyse ist die Kraft der Imagination. Menschen als Akteure, Opfer und Betrachter von Katastrophen sind präsent im „Raum der Imagination“, in der die „Bruchstellen der Wirklichkeit“ ausgeleuchtet und in dem Handlungen stimuliert werden (380f.). Beinahe existentialistisch formuliert Horn: „Der Mensch beschaut sich und seine Welt im erhellenden Blitz des Desasters, er beleuchtet seine Enden und Grenzen“ (376). Verbildlichungen von Katastrophen können eine „interpassiv-entlastende“ Rezeptionshaltung des Publikums fördern (20 u. 383f.), einen Modus, der in der Fachliteratur gelegentlich auch als „desaster porn“ bezeichnet wird und schon von Schiller als „Vergnügen an tragischen Gegenständen“ beschrieben wurde (21). Sie können aber auch eine „alarmistisch-mobilisierende“ Haltung (384) auslösen oder gar zum Werkzeug des Denkens werden (385). Gerade dieser letzte Aspekt, der die Katastrophe als „Gegenrede“ zu Fortschrittsideologie und (eindimensionaler) Modernisierung definiert (376f.), wird im Buch entfaltet.

Was Horn nicht in Erwägung zieht, ist die konzeptuelle Erörterung ihres Tübinger Fachkollegen Georg Braungart, der auf der Grundlage seiner literaturwissenschaftlichen Studien zur Geologiegeschichte den Topos „Katastrophen kennt allein der Mensch“ herausgestellt hat.⁴ Naturkatastrophen im strengen Sinn gibt es gar

1 Auf den Seiten 8f., 111, 132, 184, 202, 204, 210, 217, 246, 257, 268f., 335, 338, 352f., 356f., 358, 362f. und 367f.

2 Auf den Seiten 77, 79, 169, 242 und 253.

3 Auf den Seiten 45 und 179.

4 Georg Braungart, „Katastrophen kennt allein der Mensch“. Die transhumane Perspektive in der Kulturgeschichte der Geologie“, in: *Recherche. Zeitung für Wissenschaft* 2 (2008), S. 17–19. Das Zitat ist aus Max Frischs Roman *Der Mensch erscheint im Holozän*, Frankfurt a. M. 2014 (1979), S. 103: „Katastrophen kennt allein der Mensch, sofern er sie überlebt; die Natur kennt keine Katastrophen.“

nicht, sondern nur die absehbaren Clashes der Produkte menschlicher Zivilisation wie Infrastrukturen, Städte, Bauten mit den kontinuierlichen Bewegungen und Metamorphosen des Planeten Erde im Lauf seiner Evolution – offensichtlich vor allem bei Erdbeben, die das eindimensional geplante Produkt Stadt infrage stellen, also eine menschengemachte Katastrophe sind.

Der von dem Schweizer Literaturwissenschaftler Peter Utz am Beispiel der Alpenliteratur analysierte Ursprung der Katastrophe im Theater des 18. Jahrhunderts – als das vor die „Augen kommende“ Ereignis⁵ – bleibt in Horns dickleibigem Buch unerwähnt.

Während diese Auslassungen wichtiger fachinterner Forschungsleistungen verwundern, kann aus bildwissenschaftlicher und kunstgeschichtlicher Perspektive kritisiert werden, dass Horns Analyse der „Imaginationsformen der Katastrophe“ in Film, Literatur, Computerspielen, allgemeinen und spezifischen Sachbüchern (13) die bildende Kunst und andere Bildwelten jenseits von Film und Computer vernachlässigt und überdies auf keine explizite Bildtheorie rekurriert. Selbst die im thematischen Aufriss des Buchs angekündigte Analyse des wahrnehmungsmodellierenden „kollektiven Imaginären“ (22 u. 24) bleibt vage, wird nicht konzeptuell vertieft und nicht durch neuere Gehirnforschung (Stichwort ‚Eye-Tracking‘) gestützt.

Anspruch des Buchs ist es, die Imaginationsgeschichte der Zukunft als Katastrophe zu erklären, deren Text- und Bildquellen auszuwerten und deren (auch politische) Funktionen zu verstehen (12). In Horns Untersuchung der Medien, in denen Katastrophen vorstellbar gemacht werden (37), ist die Text-Bild-Relation unausgewogen, zu wenig werden die Denk- und Vorstellungsbilder der Katastrophe mit ihren ikonografischen Komplementären in Beziehung gesetzt. Ein Beispiel dafür ist die Luftfotografie des Atombombentests von Castle Bravo, 1954, eine „Erhabenheitsästhetik“ des „atomic sublime“ (78). Die im Bombenabwurf und seiner fotografischen Dokumentation vorstellbare Auslöschung der Menschheit integriert sich in eine umfangreiche und komplexe Atombomben-Ikonografie. Diesbezügliche Forschungen der Politischen Ikonografie⁶ nimmt die Autorin nicht wahr und verbleibt somit bei einer oberflächlichen Betrachtung. Der von ihr zitierte Topos einer negativen Theologie der Vernichtung, deren Ausdruck das „Bildlose“ ist, das imaginiert werden kann (86), verdient eine tiefer gehende bildtheoretische Erörterung. So wird im Verlauf der Lektüre ein Missverhältnis deutlich: Einerseits werden von der Autorin enorme Textmengen eingesetzt, um Themen und Probleme zu beschreiben, andererseits fehlen in dieser Buchstabenflut wesentliche Aspekte.

Explizit wollte Horn keine neue „Kulturgeschichte des Katastrophendiskurses“ liefern, wie sie etwa von François Walter⁷ bekannt ist (32), sondern eine auf den

5 Peter Utz, *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*, München 2013, S. 11. Siehe auch *AngstBilderSchauLust. Katastrophenerfahrungen in Kunst, Musik und Theater*, hrsg. von Jürgen Schläder und Regina Wohlfahrt, Berlin 2007.

6 Siehe <http://www.warburg-haus.de/forschungsprojekte/forschungsstelle-politische-ikonographie/>.

7 François Walter, *Katastrophen. Eine Kulturgeschichte vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*, Stuttgart 2010 (Paris 2008).

Zeitraumen der zurückliegenden zwei Jahrhunderte, also von der Romantik bis zur Gegenwart im Anthropozän, fokussierte Problemgeschichte. Sechs Kapitel gliedern dieses intellektuelle Unterfangen (33–35): 1. zur Romantik als Grundlage „eines genuin modernen, säkularen Zukunftsdenkens“, 2. zur möglichen Selbstzerstörung der Menschheit im Atomzeitalter, 3. zum Klimawandel als „Katastrophe ohne Ereignis“, 4. zu den Überlebensmodi in der Katastrophe, 5. zu den technischen Bewältigungsversuchen von Katastrophen und 6. zu den Paradoxien des Vorhersehens.

Als Gesamtwerk wirkt das auf diese Weise strukturierte Buch aber doch eher wie eine diskursiv verleimte Aufsatzsammlung. Das zweite Kapitel ist m. E. viel zu lang und zu wenig auf die Gesamtthese bezogen, sodass es wie ein Collageelement wirkt, das als Aufsatz möglicherweise bereits andernorts publiziert wurde (zur Entstehungsgeschichte des Buchs siehe die Seiten 388–390).

Diese strukturelle Schwäche artikuliert sich gleichfalls in den zahlreichen zu meist überflüssigen Verweisen und Wiederholungen (181–182, 224, 273–275, 297 etc.). So ist etwa die Analyse der Atombomben-Szenarien verunklärt durch das thematische Hin- und Herspringen, die Rückverweise und Wiederholungen (157–160). Damit geht oft die analytische Schärfe verloren. Ausdruck dieser Hilflosigkeit sind Formulierungen wie: „auf die noch einmal zurückzukommen ist“ (191, auch 232: „um ein letztes Mal auf diesen Text zurückzukommen“). Ein offensichtlicher Beleg für die Kompositionsschwächen dieses aufgeblähten Buchs ist die Besprechung von Musils *Mann ohne Eigenschaften*, in der im Abstand von zehn Seiten (249 u. 259) die Nacherzählung des themenrelevanten Plots (eines Verkehrsunfalls) wiederholt wird. Hier wären stärkere Lektoratseingriffe vonnöten gewesen.

Das schreibende Ausufern mindert die Qualität des Bandes, der aber doch viele anregende Gedanken enthält. Weniger wäre mehr gewesen und würde dem Buch eine größere Leserschaft bescheren. Die Autorin hätte die Kunst des Weglassens erproben sollen. Nicht alle verfügbaren Informationen müssen herangezogen werden, um eine (literaturwissenschaftliche) These zu erhärten. Verdienstvoll ist zum Beispiel die Zusammenfassung der naturwissenschaftlichen Klimadebatte, aber im Bemühen um Informiertheit in diesem Bereich verliert die Autorin ihre literaturgeschichtliche Kernkompetenz aus den Augen. Wenn dann einmal konkrete Relationen von Klima-Impacts und Literaturproduktion nachweisbar sind, wie bei dem epochemachenden romantischen Gedicht *Darkness* von Lord Byron (1816), das im Kontext der globalen Verdunkelung durch den Tambora-Vulkanausbruch in Indonesien verstanden werden kann, werden bereits ausführlich publizierte Ergebnisse umwelthistorischer⁸ und kulturwissenschaftlicher Forschung wiederholt. Hier hätte das Kapitel mit den entsprechenden Verweisen (in den Fußnoten) gestrafft und auf die erkenntnisleitende These fokussiert werden können.

8 Wolfgang Behringer, *Tambora und das Jahr ohne Sommer. Wie ein Vulkan die Welt in die Krise stürzte*, München 2016 (2015), u. zahlreiche weitere Publikationen zu diesem Thema, das 2016 zum 200-jährigen ‚Jubiläum‘ Konjunktur hatte.

So verdienstvoll an diesem Band ohne Zweifel die Fundierung der literaturwissenschaftlichen Katastrophen-Interpretation durch die Zusammenfassungen des -naturwissenschaftlichen Diskurses ist, stößt man doch immer wieder auf nicht unwesentliche Auslassungen. In der für die Katastrophentheorie der Aufklärung sinngebenden geologischen Forschung (der ‚Geognosie‘ nach Abraham Gottlob Werner) zieht Horn richtigerweise Georges Cuvier als Gewährsmann heran (50 u. 142ff.), lässt aber die geologisch-philosophische Basalt-Debatte und die zeittypischen Kontroversen um die Erklärung von Vulkanen aus. Auch hierzu liegen fundierte literaturwissenschaftliche Publikationen vor, die aber von der Autorin nicht in Betracht gezogen worden sind, so etwa Joachim von der Thüsen Band zu *Schönheit und Schrecken der Vulkane*.⁹

Ausführlich, in Kapitel drei, erörtert Horn den Klimawandel als „Katastrophe ohne Ereignis“ und Bild. Untersucht wird „die Geschichte eines Wissens vom Klima, die Phantasien über seine möglichen Wandlungen und [...] seine Formierung durch den Menschen“ (111), ohne aber die Konstruktion und mediale Präsenz eigenaktiver¹⁰ Bilder zu thematisieren. Es wird schlicht behauptet, globale Erwärmung erzeuge keine prägnanten Bilder (166), um dann aber doch verschiedenste visuelle Konstruktionen dieses konfliktgeladenen politischen und naturwissenschaftlichen Themenfeldes anzuführen: den Blick auf die Erde vom Weltall aus, die abschmelzenden Gletscher (mit dem einsamen Eisbären) und kartografische Simulationen (zum Beispiel von Überschwemmungen; 168f.). Diese Thematik und Typologie umweltkritischer Bilder ist Gegenstand umwelthistorischer Forschung¹¹ und der Politischen Ikonografie.¹² Der Behauptung, es gäbe „keine abbildbare Evidenz“ der Klimakrise, steht die mediale Präsenz eines umfangreichen und vielfältigen visuellen Apparats gegenüber, der die politischen Debatten fokussiert und die Meinungen manipuliert. Richtig ist, dass diese ikonografisch erfassbare Evidenz durch Narrative unterstützt wird (wie etwa bei Al Gores Buch und Film zum Klimawandel; 170), aber solche Einsichten gehören zum ikonografischen Grundwissen.

Dazu kommen inhaltliche Auslassungen oder unpräzise Darstellungen. So muss sich die Klimaforschung immer wieder mit dem hochkomplexen Phänomen der Wolkenbildung auseinandersetzen, das jedwede ideologische Vereinfachung von Forschungsergebnissen unmöglich macht. Die Wolkenbildung und ihre Verbildlichung wären in Horns Katastrophendiskurs sicher ein nicht unwesentlicher Aspekt gewesen. Auch ist ihre Behauptung, die Atmosphäre habe kein Gedächtnis, nicht korrekt. De facto ist die Atmosphäre eine große Abladestelle der weltweiten Emissionen,

9 Joachim von der Thüsen, *Schönheit und Schrecken der Vulkane. Zur Kulturgeschichte des Vulkanismus*, Darmstadt 2008.

10 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007), Frankfurt a. M. 2010.

11 Finis Dunaway, *Seeing Green. The Use and Abuse of American Environmental Images*, Chicago u. London 2015.

12 Peter Krieger, „Politische Ikonografie und Ökologie der Mega-Stadt-Landschaft“, Vortrag Warburg Haus Hamburg, Mai 2016, Publikation in Vorbereitung; siehe <https://lecture2go.uni-hamburg.de/veranstaltungen/-/v/19447>.

ein Archiv selbsterstörerischer Prozesse im Anthropozän. Zudem können Umweltwissenschaftler inzwischen die chemischen Signaturen des Smogs analysieren und somit aufzeigen, in welche Weltregionen die Industrieabgase aus China, Russland und Indien getrieben werden.

Wetter ist ein komplexes Thema, wie die Autorin richtig feststellt, sein mögliches „Systemverhalten“ kann nur durch Simulationen umrissen, aber nicht im Labor gemessen werden (115). So zumindest der Forschungsstand des Publikationsjahres 2014; inzwischen ist dies durch die Datenübertragung des ESA-Satelliten ‚Aeolus‘ möglich. Und Klima, so Horn, ist ein „Differenzkriterium, das den Menschen in und durch seine Umwelten erklärt“ (119). Aber warum der Klimawandel zugleich ein „Kulturwandel“ ist und wie dieser zu erzählen und zu bebildern ist – „jenseits von Kurven, Statistiken, Szenarien und Gegenszenarien, jenseits auch von politischen Brandreden, skeptischen Entwarnungen oder disziplinären Debatten“ (120) –, das ist die Kernfrage, die in der akkumulierten Informationsmasse, dem ausufernden Exzerptwissen, untergeht und von der Autorin nicht präzise beantwortet wird. Als Bildwissenschaftler wäre noch anzufügen, dass selbstverständlich auch die ‚Kurven‘ und illustrierten Statistiken komponierte Bilder sind, mit eigenen ästhetischen Prinzipien und autonomen Wirkungen.¹³

Schließlich ein Beispiel, das die in dieser Rezension skizzierte konzeptuelle und strukturelle Problematik des Bandes unterstreicht. Im fünften Kapitel, das den Super-GAU von Tschernobyl (am 26.4.1986) behandelt, finden die Leser eine vorzügliche enzyklopädische Zusammenfassung der technischen und organisatorischen Mängel, die zu dieser paradigmatischen Katastrophe geführt haben (241ff.), aber wieder verliert die Autorin ihre literaturwissenschaftliche Kernkompetenz aus den Augen. Stellenweise liest sich dieses Kapitel wie eine Vorlesung im Studiengang Sicherheitstechnik. Aber ein so aussagekräftiges Motiv wie die von autopoietischer Vegetation überwucherten Wohnblocks der verstrahlten und verlassenen Stadt Prypjat, präsent in Fotografien, wird nicht interpretiert, und auch die Besprechung des Spielfilms zum Unglück, die CHERNOBYL DIARIES von 2012 (245), bleibt in Ansätzen stecken.

Trotz der benannten Mängel, vor allem der dysfunktionalen Überfülle an Informationen, ist es lohnend, sich mit Eva Horns Interpretation von *Zukunft als Katastrophe* auseinanderzusetzen. Auf diesem diskursiven Feld können die transdisziplinär betriebenen Geisteswissenschaften wertvolles Orientierungswissen für die naturwissenschaftliche und politische Handhabung der permanenten Katastrophe menschlicher Lebensgestaltung auf der Erde produzieren.

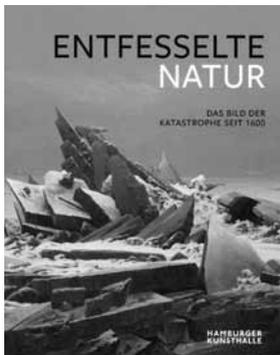
Zum Abschluss noch eine editorische Überlegung: Es ist zu fragen, ob es noch Sinn ergibt, umfangreiche Bibliografien abzudrucken. Im vorliegenden Fall sind es 26 Seiten (436–462). Wie aufgezeigt, fehlen wichtige literaturwissenschaftliche Titel,

13 Siehe dazu der Forschungsschwerpunkt ‚Das technische Bild‘ an der HU Berlin, Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, <https://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/de/content/das-technische-bild/>.

und prinzipiell ist eine Bibliografie im Moment ihrer Drucklegung schon veraltet. Obwohl im Band keine Angabe über die Auflage zu finden ist, kann hochgerechnet werden, wie viel Papier für den Druck dieser 26-seitigen Bibliografie verbraucht wurde. Aus ökologischen Überlegungen könnte diese Bibliografie ins Internet gestellt und dort permanent aktualisiert werden. Auch in diesem Detail scheint auf, was Walter Benjamin konstatierte: dass die Katastrophe nicht bevorsteht, sondern dass wir bereits in ihr leben.¹⁴ Die Kontinuität nicht nachhaltiger Praktiken, nicht das abrupte Ereignis ist die Katastrophe (16f.)

PETER KRIEGER
UNAM, Mexiko-Stadt

14 „Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es ‚so weiter‘ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene. Strindbergs Gedanke: die Hölle ist nicht, was uns bevorsteht – sondern dieses Leben hier.“ Walter Benjamin, „Zentralpark“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/2, Frankfurt a. M. 1972ff., S. 683.



Markus Bertsch und Jörg Trempler (Hrsg.) im Auftrag der Hamburger Kunsthalle; Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600; Petersberg: Michael Imhof Verlag 2018; 384 S., 297 farb. u. 11 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0705-3; € 49,95

Die Vernichtung bringende Natur ist ein Thema, das seit dem 17. Jahrhundert in Europa und in jüngerer Zeit sogar weltweit Medienaufmerksamkeit garantiert. Für Museen, deren gesellschaftliche Legitimation zunehmend von der Produktion von Blockbustern abhängt, sind diese elementaren Fragestellungen attraktiv. In der Medienkonkurrenz zur TV- und Internet-Bilderflut kann das Museum anregende und aufklärende Beiträge zur visuellen Kommunikation und zur Politischen Ikonografie¹ von Katastrophenbildern liefern.

So beauftragte der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Christoph Martin Vogtherr, den Leiter der Abteilung 19. Jahrhundert, Markus Bertsch, und einen Professor der Kunstgeschichte der Universität Passau, Jörg Trempler, „Aufklärungsarbeit“ (7) in diesem thematischen Bereich zu leisten und somit die Kunstgeschichte und mit ihr das Museum in den Mittelpunkt allgegenwärtiger und andauernder Debatten zu Naturkatastrophen zu bringen.

Das Buch *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*, das dem Rezensenten zur Begutachtung in elektronischer Form vorlag, erfüllt die grundlegenden Standards

1 Christoph Martin Vogtherr, *Vorwort* des hier rezensierten Katalogbuchs (7): „Die Bedeutung der Katastrophe ist im politischen Diskurs enorm, ebenso die Instrumentalisierung einzelner Katastrophen für politische Zwecke.“